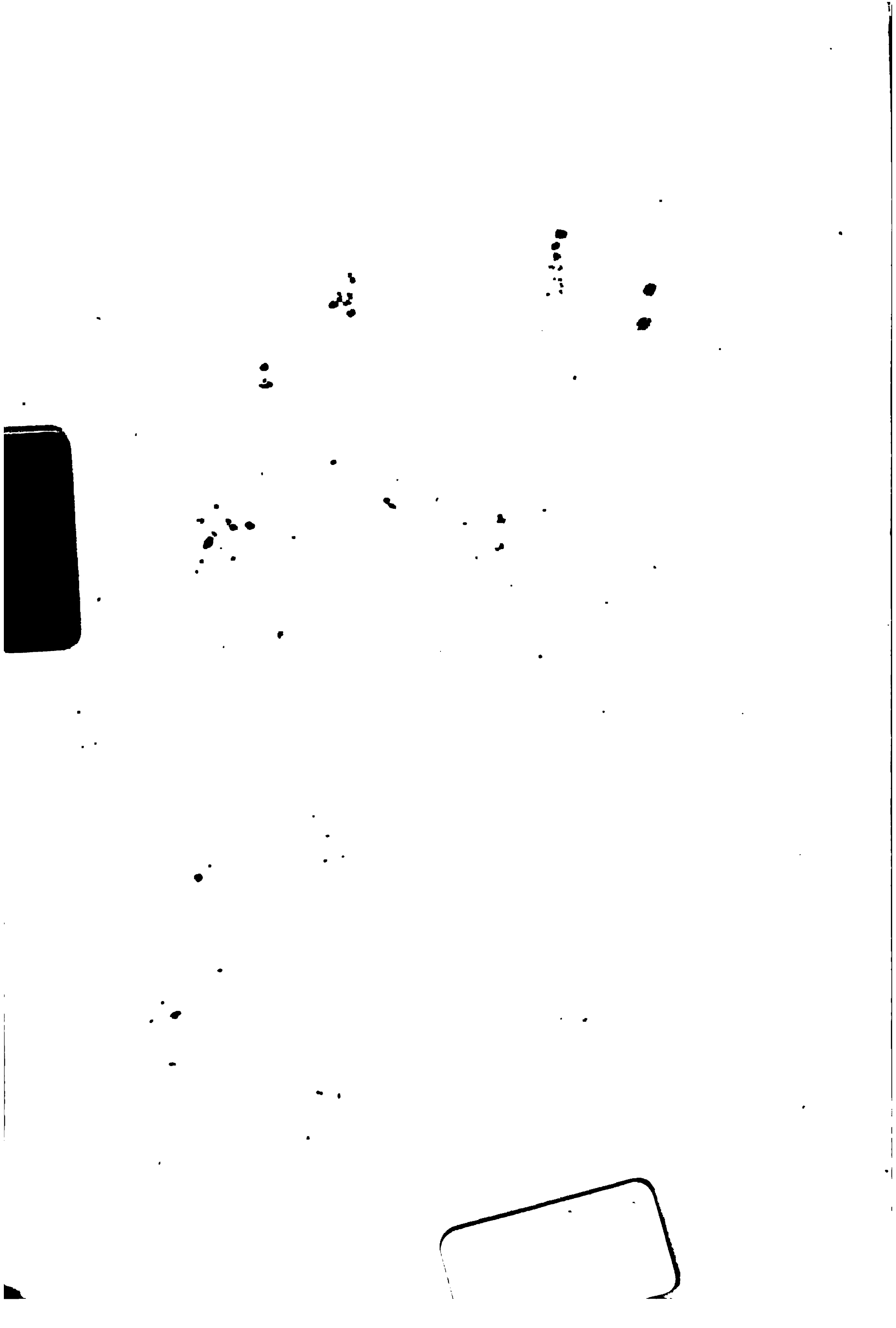
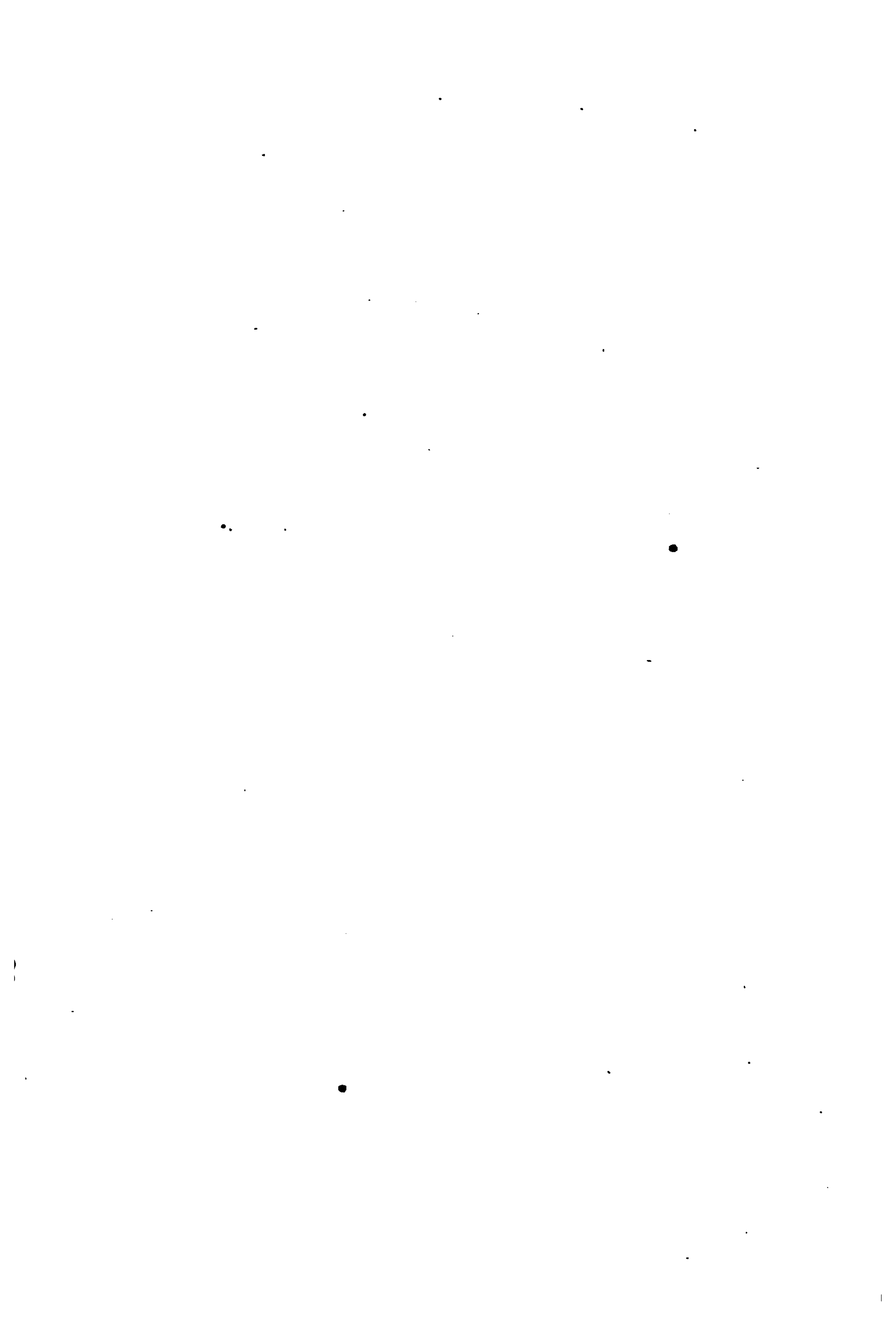
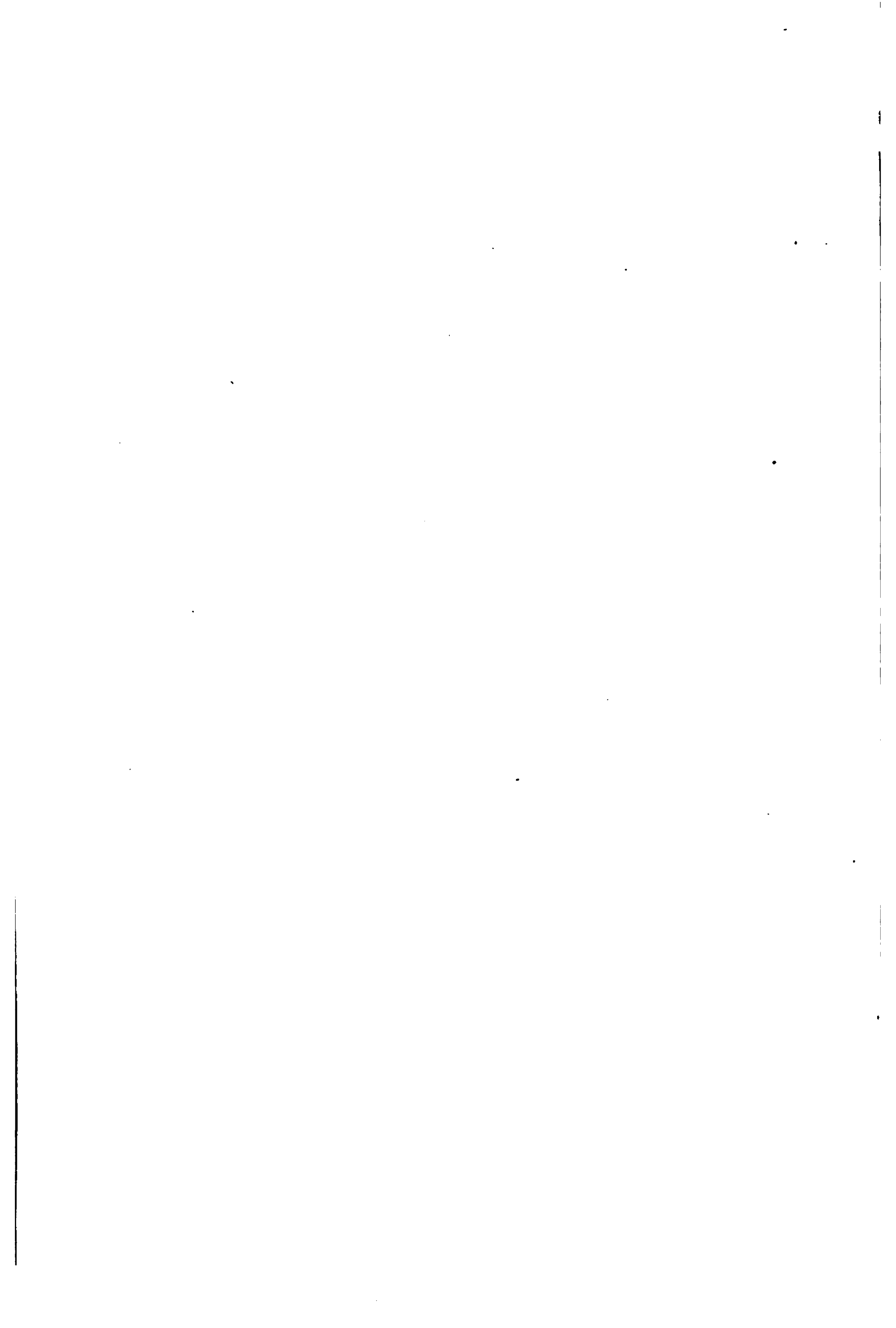








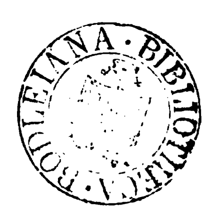
ABHANDLUNGEN

ZU

SHAKESPEARE.

VON

KARL ELZE.



HALLE,

VERLAG DER BUCHHANDLUNG DES WAISENHAUSES.

1877.

VORWORT.

Den in diesem Bande vereinigten Abhandlungen habe ich nur die Bemerkung mit auf den Weg zu geben, dass sie zwar sämmtlich bereits im Jahrbuche der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft erschienen sind, dass ich sie aber einer sorgfältigen Durchsicht und Nachbesserung unterzogen habe. Da eine stoffliche Anordnung weder gut durchführbar, noch auch irgendwie nutzenbringend erschien, habe ich sie in derselben Reihenfolge belassen, in welcher sie ursprünglich geschrieben und veröffentlicht sind. Die Mehrzahl derselben ist unter dem Titel 'Essays on Shakespeare' im Jahre 1874 in englischer Uebersetzung erschienen. Mögen sie nun auch im Vaterlande sich in einem weitern Leserkreise als bisher für ein immer eindringenderes Studium und Verständniss Shakespeare's fruchtbar erweisen.

HALLE, 4. Juni 1877.

K. E.

INHALT.

I.

HAMLET IN FRANKREICH.

Es ist eine allgemeine Annahme, dass Voltaire den Shakespeare in Frankreich eingeführt habe, wenigstens hat er selbst es oft und laut genug wiederholt, dass ihm auch dieses unsterbliche Verdienst -- um Shakespeare oder um seine Landsleute? — gebühre. Wenn man indessen Herrn v. Voltaire auf die Finger sieht, wie das von deutscher Seite und namentlich in Al. Schmidt's ausgezeichneter Abhandlung 'Voltaire's Verdienste um die Einführung Shakespeare's in Frankreich' (Königsberg 1864) geschehen ist, so findet man, dass auch hier das volksthümliche Sprichwort gilt: Viel Geschrei und wenig Wolle. Schon lange vor Voltaire begegnen wir verschiedenen auf Shakespeare hinweisenden Spuren, die sich bei einer auf diesen Punkt gerichteten sorgfältigen Durchforschung der kaiserlichen Bibliothek möglicher Weise noch vermehren lassen möchten. Nur Eine derselben wollen wir namhaft machen; das ist Cyrano de Bergerac's (1620—1665) Trauerspiel Agrippina, in welchem sich Reflexionen und selbst Redewendungen aus Cymbeline, dem Kaufmann von Venedig und Hamlet wiederfinden.[1] So viel bleibt indessen richtig, dass erst seit und grösstentheils auch durch Voltaire die allgemeine Aufmerksamkeit der französischen Literatur auf Eng-

1) Nach Lacroix, Histoire de l'Influence de Shakspeare sur le théâtre français 346 haben das Rathery in der Revue Contemporaine und Baron im Athenaeum Français (1855) des Näheren nachgewiesen. — Umgekehrt soll Bergerac's Histoire Comique des Etats et Empires de la Lune den Anstoss zu Swift's lilliputischen Reisen gegeben haben und einzelne Ideen sollen aus jener in diese übergegangen sein. — Schon im J. 1604 scheint Shakespeare in Paris bekannt und vielleicht sogar aufgeführt worden zu sein. Athenaeum 1865, I, 96. Notes and Queries 1865, No. 174, p. 335.

land gelenkt worden ist, und dass seitdem das französische Drama, das während des 17. Jahrhunderts seine Stoffe und Eingebungen vorzugsweise der spanischen Poesie entlehnt hatte, anfing sein Augenmerk auf Shakespeare zu richten. Seit jener Zeit beginnt ein geistiger Eroberungskampf, in welchem die Engländer allmählich grössere Besitzungen im Reiche des französischen Geistes gewonnen haben, als sie einst im 'schönen Lande Frankreich' in Wirklichkeit inne hatten. Was sie einst vor der Jungfrau von Orleans aufgeben mussten, hat ihnen Shakespeare auf einem höheren Gebiete zurückerobert.

Eine eigenthümliche Thatsache ist es, dass wir in diesem Kampfe den Hamlet (dessen Stoff merkwürdiger Weise aus oder doch über Frankreich nach England gelangt war) stets im Vordergrund finden. So oft von Shakespeare die Rede ist, wird er stets als der Dichter des Hamlet bezeichnet; der Hamlet galt gewissermassen als typisch, in ihm sah man nicht allein Shakespeare, sondern das englische Drama überhaupt verkörpert. So oft wir in Frankreich einer Untersuchung über das Wesen der Shakespeare'schen Poesie begegnen, einer Kritik ihrer Schönheiten oder ihrer barbarischen Regellosigkeit — überall ist es der Hamlet, an welchen die Besprechung entweder angeknüpft wird, oder bei welchem sie ihr Endziel erreicht. Der Hamlet ist so zu sagen der Pionier, welcher dem englischen Geschmacke in Frankreich wie anderswo Bahn zu brechen bestimmt war. Dieselbe Erscheinung tritt uns auch in Deutschland entgegen, und es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass der Hamlet auch das erste Stück Shakespeare's ist, das in's Wälsche übersetzt worden ist. [1] Ohne Zweifel beruht diese dem Hamlet zugefallene geschichtliche Rolle keineswegs auf Zufälligkeit. Gerade im Hamlet offenbart sich der spezifisch germanische Geist, welcher sich die Lösung der tiefsten Räthsel alles Daseins zur Aufgabe gestellt hat. In keinem andern Stücke Shakespeare's sehen wir ein solches Ringen nach dem Verständniss der Welt und des Lebens

1) Hamlet, Tywysog Denmarc. Gan W. Shakspeare. Wrexham, 1865.

und eben darum packt es alle Geister mit der Macht des Geheimnissvollen und bannt sie in seinen Zauberkreis. Wie überhaupt in der englischen Poesie, so kommt namentlich bei Shakespeare das Subjekt zur Geltung, während im französischen Klassicismus statt der konkreten Individualität die abstrakte Allgemeinheit vorherrscht. In keinem aller Shakespeare'schen Stücke tritt aber das Subjekt mehr in den Vordergrund als im Hamlet, wo der ganze tragische Konflikt in das Subjekt verlegt ist. In dieser Hinsicht bildet Hamlet die Spitze der Shakespeare'schen Poesie; in dieser Hinsicht ist Hamlet der vollgültige Vertreter des in Frankreich eindringenden germanischen Geistes. So trat Hamlet als der schroffste Gegensatz zum klassischen Drama der Franzosen auf. Hier galt verständiges Mass als Grundgesetz, indess der jeder Klassifikation widerstrebende Hamlet die Anziehungskraft des Unerforschlichen und Incommensurabeln ausübte. Die übrigen Tragödien Shakespeare's, namentlich die römischen Stücke,[1] bauten dem französischen Verständniss wenigstens durch ihren Stoff eine Brücke, nur der Hamlet war im Stoff wie in der Form gleich unbegreiflich und gegensätzlich. Statt der Handlung, welche seit Aristoteles als der Inhalt jedes regelrechten Dramas gegolten hatte, fand sich hier gewissermassen die Nicht-Handlung zum Inhalt des Stückes erhoben. Was die Form anlangt, so bot gerade der Hamlet dem klassischen Geschmacke der Franzosen die ärgsten Anstössigkeiten dar, wenngleich sie sich von Anfang an einzelnen hervorragenden, ja überwältigenden Schönheiten nicht verschliessen konnten. Nirgends wurden die geheiligten Regeln so mit Füssen getreten wie eben hier; nirgends waren die drei Einheiten auf so empörende Art verletzt wie hier; nirgends spielten die Nebenpersonen aus dem Volke, welche die französische Bühne kaum als stumme Personen betreten

---

1) Von den Historien war während des 18. Jahrhunderts in Frankreich noch keine Rede; sie wurden, gleich wie die Lustspiele, erst von der romantischen Schule gewürdigt. Das erste für die Franzosen bearbeitete Lustspiel Shakespeare's ist *'Comme il vous plaira'* von G. Sand. — Lacroix 343 fg.

durften, eine so wichtige und geschwätzige Rolle wie hier; nirgends war der höfische Anstand leichtsinniger aus den Augen gesetzt als hier. Ja mit den berüchtigten *'fossoyeurs'* hat sich das französische Anstandsgefühl noch heute nicht völlig ausgesöhnt,[1] ein wie grosser Umschwung auch in der Anschauungsweise des französischen Theaters seitdem eingetreten ist. Mit Einem Worte, der vorwiegende Einfluss des Hamlet in Frankreich scheint uns hauptsächlich auf dem geheimnissvollen Reize des Gegensatzes, wie auf dem Reize des Unbegriffenen und scheinbar Unbegreiflichen zu beruhen. Wie man von der Klapperschlange erzählt, dass sie die Vögel, die sie sich zur Beute ausersehen hat, durch ihre Blicke bannt, so bannte der Hamlet die hervorragenden Geister der französischen Nation, bis er Schritt für Schritt in immer weitere Kreise gedrungen ist und sie sich gewonnen hat.

Zu der Zeit, als Voltaire das Scepter des französischen Parnasses in Händen hielt, glich die klassische Literatur der Franzosen einem nach den strengsten Grundsätzen Lenôtre's angelegten Garten mit Taxushecken, Blumenparterres, Statuen und Bassins.[2] Voltaire war es, welcher von dem draussen in der Wildniss vorbeirauschenden Gewässer der englischen, insonderheit Shakespeare'schen, Poesie vorsichtig einen Kübel voll in den Garten trug, gewissermassen als warnendes Exempel, um seinen Landsleuten zu zeigen, wie wild und trübe dieses Wasser sei. In diesem Kübel befand sich obenauf der Hamlet. Aber das wilde Wasser fing, ohne dass er es wusste und wollte, an zu brodeln, als hätte es Zauberkraft in sich. Es sprengte den Kübel, überströmte die Marmorbassins, höhlte sich allmählig ein eigenes Bett aus und erfrischte Rasen und Blumenbeete

---

1) Lacroix, Histoire de l'Influence de Shakspeare &c. p. 342.

2) Einige Jahre nachdem das Obige geschrieben war, fand ich denselben Vergleich zwischen der klassischen Poesie der Franzosen und den von Lenôtre angelegten Gärten in Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (Werke herausgeg. von Böcking VI, 61), welche ich neun Jahre lang nicht in Händen gehabt hatte.

auf wunderbare Weise. Die Sträuche, Hecken und Baumgänge sprossten und trieben so gewaltig, dass sie sich der Scheere nicht mehr fügen wollten — genug, das wilde Wasser kommt nicht eher zur Ruhe, als bis es den steifen französischen Garten in einen natürlichen und üppigen englischen Park umgewandelt hat.

Von den Einflüssen, welche Shakespeare und die englische Literatur überhaupt auf Voltaire geübt haben, wie von der Stellung, die er ihnen gegenüber eingenommen hat, sehen wir als nicht zu unserm Gegenstand gehörig ab. Dass er sich wiederholt eingehend mit dem Hamlet — eingehender als mit irgend einem anderen Werke Shakespeare's beschäftigt hat, ist bekannt. Seine Uebersetzungsproben daraus, seine Nachahmung des Geistes zuerst in der Eriphyle[1] und dann in der Semiramis, endlich seine Kritik des Stückes sind genugsam besprochen,[2] so dass sie hier füglich übergangen werden dürfen. Nur seine Uebertragung des berühmten Monologs 'Sein oder Nicht-Sein' glauben wir mittheilen zu sollen, theils weil sich Voltaire einbildet, damit gezeigt zu haben, 'wie man Dichter übersetzen müsse', theils behufs der Vergleichung mit späteren Uebersetzungen.

Demeure; il faut choisir, et passer à l'instant
De la vie à la mort, et de l'être au néant.
Dieux justes, s'il en est, éclairez mon courage.
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage,
Supporter ou finir mon malheur et mon sort?
Qui suis-je? qui m'arrête? et qu'est-ce que la mort?
C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile;
Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille.
On s'endort, et tout meurt. Mais un affreux réveil
Doit succéder peut-être aux douceurs du sommeil.
On nous menace; on dit que cette courte vie
De tourmens éternels est aussitôt suivie.
O mort! moment fatal! affreuse éternité!
Tout coeur à ton seul nom se glace épouvanté.

---

1) Auch die Ermordung des Polonius statt des Königs hinter der Tapete ist in der Eriphyle, oder wie die Franzosen schreiben Eryphile, (V, 5) nachgeahmt. Lacroix 47.

2) Ausser auf Schmidt's genanntes Programm erlaube ich mir auch auf meine eigene Ausgabe des Hamlet p. XXXIV—XL zu verweisen.

Eh! qui pourrait sans toi supporter cette vie?
De nos fourbes puissans bénir l'hypocrisie?
D'une indigne maîtresse encenser les erreurs?
Ramper sous un ministre, adorer ses hauteurs?
Et montrer les langueurs de son âme abattue,
A des amis ingrats, qui détournent la vue?
La mort serait trop douce en ces extrémités.
Mais le scrupule parle, et nous crie, arrêtez.
Il défend à nos mains cet heureux homicide,
Et d'un héros guerrier, fait un chrétien timide.

'*Après ce morceau de poésie*', so fährt Voltaire wörtlich fort, '*les lecteurs sont priés de jeter les yeux sur la traduction littérale*', welche er nun folgen lässt. Also er bildet sich ein, den Monolog erst zur Poesie erhoben zu haben. Zu einem wirklichen Verständniss konnte und wollte er nicht durchdringen. Das Stück ist ihm — nach seinen eigenen, bekannten Ausdrücken — der Traum eines trunkenen Wilden mit einzelnen schönen Gedankenblitzen, wie ihm der ganze Shakespeare nur für ein barbarisches Gemisch von kindischen Albernheiten und erhabenen Gedanken, von Niedrigkeit und Grösse, von Rohheit und Stärke gilt. Er ist ein grosser Misthaufen, auf welchem Voltaire einige Perlen gefunden, ein barbarischer Gaukler, ein '*vilain singe.*' '*Shakspeare,*' sagt V. Hugo (Paris, 1864, p. 255) '*était pour Voltaire une occasion de montrer son adresse au tir. Voltaire le manquait rarement*' — wir denken im Gegentheil, stets; '*Voltaire tirait à Shakspeare comme les paysans tirent à l'oie*' — die Bauern sind auch keine sonderlichen Schützen. Die Akademie, an welche Voltaire seine Analyse des Hamlet richtete, erhob keinen Widerspruch, und wir dürfen aus ihrem Schweigen mit Recht schliessen, dass sie seine Ansichten im Ganzen theilte. Wie wäre es auch möglich gewesen, dass eine in ihrem Zenith stehende Literatur sich plötzlich hätte vor dem Auslande beugen, die Ueberlegenheit einer fremden Dichtung anerkennen und sich gewissermassen vor ihr hätte des Fehls und Irrthums schuldig bekennen sollen? Villemain macht darauf aufmerksam, dass die französische Poesie einen andern Gang genommen haben würde, wenn der grosse Corneille sich an

der englischen, statt an der spanischen Literatur gebildet hätte. Eine solche Erwägung gehört aber in den Bereich der leeren Möglichkeiten. Nicht Zufall oder Laune hatte Corneille zur spanischen Poesie geführt, sondern der Zug des öffentlichen und literarischen Lebens seiner Nation, die der englischen damals vollständig abstossend oder mindestens gleichgültig gegenüber stand. Die durch Voltaire eingeleitete Bekanntschaft mit England konnte unmöglich sofortige Früchte tragen; wir müssen uns wundern, nicht dass sie so langsame, sondern dass sie so schnelle Erfolge herbeiführte.

Die Art, wie Voltaire den Shakespeare für die französische Poesie fruchtbar gemacht wissen wollte, war, dass man die 'auf dem Kothe gefundenen Perlen' ohne grosse Gewissenhaftigkeit entlehnte, sie kunstgerecht behandelte und ihnen so ein schöneres Dasein im Reiche der wahren Poesie verlieh. In diesem, von Voltaire selbst begonnenen Geschäfte der dichterischen Anpassung glänzt vor allen der Akademiker Jean François Ducis (1733—1816), welcher in dem Zeitraume von 1769—1792 sechs Tragödien Shakespeare's bearbeitete. Den Reigen eröffnete die Bearbeitung des Hamlet (1769), die nicht allein in Frankreich, sondern auch im Auslande grosses Aufsehen erregte, so dass sie in's Italienische (1774) und Holländische (1778) übersetzt wurde.

Sehen wir uns zunächst nach dem Inhalte um. Der alte Hamlet ist ermordet. Die Königin hat ihm einen von Claudius bereiteten Giftbecher vor's Bett gesetzt und ist dann hinausgestürzt. Die Reue packt sie; sie eilt zurück, um den Becher zu zerschmettern, aber leider zu spät, denn der König — er scheint krank gewesen zu sein — hat das für ihn stehen gelassene Gift getrunken und ist bereits todt. Claudius ist übrigens nicht der Bruder des Gemordeten, sondern nur 'erster Prinz von Geblüt', so dass also eine Ehe zwischen ihm und der Königin nicht (nach damaligen Begriffen) als Incest betrachtet werden konnte. Er war die erste Liebe Gertruds, die jedoch aus Staatsrücksichten sich dem Könige vermählen lassen musste. Lange Zeit verlor sie den Jugendgeliebten aus den Augen und lebte glücklich;

als sie ihn dann aber wieder sah, erwachte die alte Liebe von neuem, um so mehr als Claudius vom Könige wirklich ungerecht behandelt wurde. So wurde sie zur Helferin beim Verbrechen. Der junge Hamlet folgt sofort seinem Vater auf dem Throne, denn in einem vor dem Hofe zu Versailles aufzuführenden Stücke durfte doch die legitime Erbfolge nicht umgestossen werden. Ueberdies erklärt die Königin offen, dass sie frei von Herrschsucht ist. Aber Hamlet II ist leidend, trübsinnig und anscheinend regierungsunfähig, er ist

Une ombre, un vain fantôme inhabile à l'empire,
Que consume l'ennui, que la mort va détruire.

Dadurch wird der ehrgeizige und thatkräftige Claudius ermuthigt, nach dem Throne zu streben. Mit Hülfe des Polonius, seines Vertrauten, hat er sich Anhang im Volke und Heere verschafft. Er lässt Geld vertheilen und Gerüchte ausstreuen, als habe Hamlet selbst seinen Vater um's Leben gebracht, und als sei dies der Grund seiner Melancholie. Sein Plan geht dahin, sich von seinem Anhange scheinbar zwingen zu lassen, statt des unfähigen Hamlet die Zügel des Reiches zu ergreifen. Auf des Polonius Frage, was aus Hamlet werden solle, antwortet er:

Je fais saisir Hamlet; qu'il aille sans retour
Achever ses destins dans l'ombre d'une tour. — —
Un roi dépossédé n'a pas longtems à vivre
Et son tombeau jamais n'est loin de sa prison.

Weniger aus Liebe — er ist Wittwer und hat eine erwachsene Tochter, die schöne Ophelia — als aus Politik will Claudius die Königin heirathen, vor der er übrigens seine Ränke wenigstens theilweise geheim hält. Es droht Krieg, sagt er u. a. zu ihr, und das Heer bedarf eines Anführers. Gertrud aber ist ganz ihren Gewissensbissen anheimgefallen und bekennt reumüthig ihre Schuld gegen ihre Vertraute Elvire, eigentlich ohne einen anderen Grund als um zu beichten. Diese Elvire ist eine ganz überflüssige Figur und ohne inneren Zusammenhang mit dem Stücke. Sie verdankt ihr Dasein jedenfalls nur dem Umstande, dass es in Versailles höchst unschicklich gewesen wäre, eine Königin

ohne Hofdame auftreten zu lassen. Gertrud will als Mutter wieder gut machen, was sie als Gattin verbrochen hat; sie will nur ihrem Sohne leben, dessen feierliche Krönung sie eben in's Werk zu setzen im Begriff steht und für den sie Gehorsam und Treue auch von Claudius fordert. Sie weist daher die Bewerbungen des letzteren zurück, wobei sie sich auch auf den schlimmen Eindruck beruft, den ein solcher Schritt auf das Volk machen müsste. Claudius meint freilich, in ihrer Stellung seien sie über dergleichen Bedenken erhaben.

Den Genossen des Verbrechens ist übrigens sehr unheimlich zu Muthe. Grausige Naturerscheinungen haben den Tod des Königs begleitet; man will sogar seinen Geist gesehen haben. Claudius möchte aus Misstrauen wie die Königin aus Liebe die Ursache von Hamlet's Trübsinn ergründen. Sie denken zunächst an seine Liebe zur Ophelia. Der König hat die Vermählung beider untersagt und zwar, wie Claudius im höchsten Verdrusse glaubt, um dessen altes Haus aussterben zu lassen. Ophelia ist auch höchst edelmüthig zur Entsagung bereit, allein Gertrud ist trotz des Verbotes geneigt, in die Heirath zu willigen; hofft sie doch dadurch ihren Sohn aus seiner Melancholie zu retten. Hamlet aber, dem Ophelia selbst diese glückliche Wendung verkündigt, zieht sich wider Erwarten zurück.

Gleichwie Claudius und Gertrud hat nämlich nach französischer Theatersitte auch Hamlet seinen Vertrauten. Das ist Norceste, der auf die Kunde vom Tode des Königs schleunig aus England, wohin er sich auf Reisen begeben hatte, herbeigeeilt ist, um seinem fürstlichen Freunde tröstend und helfend zur Seite zu stehen. Durch Norceste hat Hamlet, schon vor seiner Ankunft, die Neuigkeit erfahren, dass der König von England in seinem Schlosse auf geheimnissvolle Weise ermordet, wahrscheinlicher Weise vergiftet worden ist. Dadurch ist der erste Verdacht in ihm aufgestiegen. Dann ist ihm sein Vater zweimal im Traume erschienen, hat ihm das Verbrechen enthüllt und ihn zur Rache nicht nur gegen Claudius, sondern — grausamer und unnatürlicher als bei Shakespeare — auch gegen Gertrud

aufgefordert. Gegen das letztere Gebot empört sich Hamlet's Kindesherz, in der Erfüllung des erstern wird er durch die Rücksicht auf seine Geliebte, die Tochter des Verbrechers, gelähmt. Er zweifelt, und um einen stärkeren Beweis herbeizuführen, verabredet er mit Norceste, dass dieser in Gegenwart des Claudius und der Königin den in England vorgefallenen Königsmord erzählen soll, wobei er in den Gesichtern der Schuldigen lesen will. Diese Probe hat jedoch nicht den gewünschten Erfolg, Claudius (den bei Ducis überhaupt keine Gewissensbisse beunruhigen) äussert sogar sehr kühl:

Laissons à l'Angleterre et son deuil et ses pleurs.
L'Angleterre en forfaits trop souvent fut féconde.

Hamlet, der sich übrigens keineswegs wahnsinnig stellt, sinnt daher auf ein entscheidenderes Mittel und weist unter solchen Umständen die sich fast aufdrängende Liebe der Ophelia zurück. Ophelia kann das natürlich ebenso wenig begreifen wie den Hass des Geliebten gegen ihren Vater, der ihr nicht unbemerkt geblieben ist. Sie dringt deshalb in ihn, macht ihm Vorwürfe, schilt ihn sogar einmal '*Tigre impitoyable*', hofft aber doch ihn durch ihre Liebe wieder herzustellen. Als Hamlet klagt:

Mon malheur est de vivre et non pas de mourir —

antwortet ihm die entschlossene Ophelia:

Ne gémis plus, mais règne.

Hamlet betheuert echt landesväterlich:

Vous le savez, grands dieux, ma plus douce espérance
Était de voir mon peuple heureux sous ma puissance —

und ruft endlich der Geliebten zu:

Laisse-moi mourir seul.

OPHÉLIE.

Non, tu ne mourras pas.

HAMLET.

Tremblez.

OPHÉLIE.

Je ne crains rien.

HAMLET.

Fuyez.

OPHÉLIE.

Je suis tes pas.

Endlich muss er ihr das Geheimniss enthüllen. Wie er seine Liebe bei Seite setzt, nur um sich der Pflicht des Blutes, der Rache, zu widmen, so schwört auch Ophelia von diesem Augenblick an ihre Liebe ab, um der Stimme des Blutes zu folgen. Wäre ihr Vater, sagt sie, auch für die ganze Welt ein Verbrecher, so würde er es doch nimmermehr für sie sein; sie wolle ihm anhängen und ihn schützen bis zum letzten Hauche.

Auf das Geheiss der Traumerscheinung und zum Schrecken der Schuldigen hat Hamlet den Aschenkrug seines Vaters aus dem Grabgewölbe, wo er ohne entsprechende Feierlichkeit und ohne Denkmal beigesetzt worden ist, in's Schloss holen lassen und hält einen grossen Monolog an denselben. In der Unterredung mit der Mutter, bei welcher er wieder den Geist zu sehen glaubt, verlangt er nun von dieser, dass sie mit der Urne in den Armen ihre Unschuld betheuern solle. Eine hochklassische Scene! Dabei bricht Gertrud zusammen, und ihr Geständniss wird zwar nicht mit Worten, aber durch die That gegeben. Hamlet verzeiht ihr, findet jetzt aber den Muth dem Claudius, welcher an der Spitze seines Anhanges in das von Norceste vertheidigte Schloss dringt, entgegen zu gehen und ihn im Gefecht zu durchbohren. Das Volk, dessen Führung Norceste übernimmt, erklärt sich sofort für Hamlet, und die Königin, die Strafe für unvollständig erklärend, so lange sie nicht auch die Mitschuldige treffe, tödtet sich mit dem Wunsche einer glücklichen Regierung für Hamlet auf den Lippen. Der Himmel ist jetzt besänftigt, und das Stück schliesst mit den pompösen Versen Hamlet's:

Privé de tous les miens dans ce palais funeste,
Mes malheurs sont comblés; mais ma vertu me reste;
Mais je suis homme et roi: réservé pour souffrir,
Je saurai vivre encor; je fais plus que mourir.

Von Ophelia ist keine Rede weiter; sie ist spurlos verschwunden. Dass sie weder den Verstand verloren, noch sich ein Leid angethan haben kann, ist aus ihrem ganzen Charakter klar. Nach dem Bekenntniss der sterbenden Königin kann sie über die Schuld ihres Vaters keinen Zweifel

mehr hegen, und wer weiss, ob sie sich nicht nachträglich mit Hamlet aussöhnt, da sie offenbar eben so viel Geschick als Neigung besitzt, den Thron mit ihm zu theilen.

Das ist der Inhalt des Ducis'schen Hamlet, der uns überall den Eindruck homöopathischer Verdünnung des Tragischen macht. Der Riese Shakespeare ist in das Prokrustes-Bett des französischen Schematismus gespannt, und das gewaltige Schicksal, das über seine Bretter einherschreitet, ist zu einer gewöhnlichen Hofintrigue zusammengeschrumpft. Der grossartige Hintergrund, Norwegen und Fortinbras, Polen und Wittenberg, fehlt; alle nicht hoffähigen Personen sind gestrichen. Von einer Entwickelung der Charaktere ist nicht die Rede; aus der Welt der Innerlichkeit sind sie in die der Aeusserlichkeit gerückt, aus den lebendigen Individuen sind todte Abstractionen geworden. Shakespeare's liebliches Veilchen Ophelia ist zu einer jener französischen Damen umgestaltet, welche Voltaire als 'die Töchter so vieler Helden' bezeichnet hat. Ihr wirklicher, wie Hamlet's verstellter Wahnsinn fehlen. Da Ophelia nicht stirbt, sind auch die Anstössigkeiten ihres Begräbnisses, der Todtengräber und des Zweikampfes beseitigt. Die von Hamlet veranstaltete Theateraufführung ist zu einer Conversation, das Grab des Königs zu einer klassischen Urne abgeschwächt, die man selbst vor dem Hofe sehen lassen durfte und die bereits Voltaire im Orest angebracht hatte. Die Tödtung des Claudius ist nach der klassischen Regel hinter die Scene verlegt, wenngleich eine dem Stücke hinzugefügte Variante dieselbe auch auf der Bühne ermöglicht. Der Geist ist zu einer Traumerscheinung und zu einer Phantasie des Hamlet herabgedrückt, die Niemandem als ihm erscheint. Alles ist mit Einem Worte hölzernes Eisen; es ist keine Nachahmung mehr, sondern eine freie Benutzung desselben Stoffes. Und bei alledem stand Ducis im Geruche eines Neuerers, der sogar in seiner akademischen Antrittsrede einen leisen Zweifel an der Allmacht der Regel auszusprechen und das Urtheil der Thränen im Theater in gewissen Fällen über das der Vernunft zu stellen sich erkühnte (Lacroix 168). Vom klassisch-französischen Gesichtspunkte

aus betrachtet, verdient allerdings seine Beseitigung der Schwierigkeiten, seine Beobachtung der Einheiten und die Einrichtung der Fabel volle Anerkennung. Die Form lässt von diesem Standpunkte aus gleichfalls wenig oder nichts zu wünschen übrig. Sprache und Versbau gehen in dem gewöhnlichen Stelzenschritt des heroischen Couplets einher, und es ist kein Mangel an hochtönenden Sentenzen, welche theilweise ausdrücklich für den Hof gemünzt zu sein scheinen. So klagt, um nur Ein Beispiel anzuführen, der im Traume erscheinende Geist:

Que du ciel sur les rois les arrêts sont terribles!
Ah! s'ils me permettaient cet horrible entretien,
La pâleur de mon front passerait sur le tien.
Nos mains se sécheraient en touchant la couronne,
Si nous savions, mon fils, à quel titre il la donne.
Vivant, du rang suprême on sent mal le fardeau:
Mais qu'un sceptre est pesant quand on entre au tombeau.

Dagegen finden sich nur wenige an Shakespeare erinnernde Anklänge.

Diese Art der Anpassung oder Verpflanzung Shakespeare's war ohne Frage die dem Geiste des französischen Klassicismus gemässe und hätte daher auch der Anerkennung Voltaire's sicher sein müssen, wenn ihn nicht seine selbstsüchtige Eitelkeit daran verhindert hätte. Konnte er zugeben, dass er auf diesem, von ihm angebahnten Felde überflügelt wurde? Alles, was sich seinen Erfolgen und seinem Ruhme in den Weg stellte, musste beseitigt und in den Staub gezerrt werden. Unter dem 23. Oktober 1769 schrieb er daher an d'Argental: '*Vous avez sans doute vu Hamlet; les ombres vont devenir à la mode; j'ai ouvert modestement la carrière; on va y courir à bride abattue..... Nous allons tomber dans l'outré et dans le gigantesque; adieu les sentiments du coeur!*' Das war ohne Zweifel eine Perfidie, denn Voltaire musste wissen, dass der Geist bei Ducis durchaus kein wirklicher Geist wie in seiner Semiramis war, sondern dass er dem Stile der französischen Tragödie gemäss in den Rahmen des Traumes und der erhitzten Einbildungskraft gefasst worden war. Aber Voltaire's Schändlichkeit ging noch weiter. Auf seinen Antrieb weigerte

sich Lekain die Rolle des Hamlet zu übernehmen, unter dem Vorwande, dass das Stück ein Rifacimento der Semiramis sei.[1] Erst später, nach dem Tode Voltaire's, kam die Rolle in die Hände Talma's, der ihr grossen Glanz verlieh. Trotz der Ränke Voltaire's fand das Stück, wie bemerkt, eine glänzende Aufnahme, und der beste Beweis dafür ist, dass Ducis seinem Hamlet und dem 1772 in demselben Geiste bearbeiteten Romeo und Julie seine Aufnahme in die Akademie verdankte, wo er Voltaire's eigenen Stuhl einnahm (4. März 1779). Die Biographie des Contemporains (u. Ducis) ist des überschwänglichsten Lobes voll und sagt, das sei der Hamlet Shakespeare's, befreit von allem Trivialen und Burlesken, und Ducis habe sich darin als einen geschickten Zauberer gezeigt, der durch den Reiz und die Kraft seiner Worte die Sonne vom Nebel befreit habe. Erst spätere Kritiker haben, nachdem die Kenntniss Shakespeare's in Frankreich eine höhere Stufe erstiegen hatte, und man nicht mehr den klassischen französischen, sondern den Shakespeare'schen Massstab anlegte, weniger günstig über Ducis geurtheilt, zugleich aber eingesehen, dass die Schuld des Misslingens nicht sowohl ihm persönlich, als vielmehr den ihn beherrschenden Verhältnissen zuzuschreiben sei.[2]

Wie durch Ducis Voltaire's Ansichten, trotz seiner abwehrenden und absichtlich verkennenden Aeusserungen, zur Ausführung gekommen waren, so wurden sie auch auf dem Felde der literarischen Kritik fortgepflanzt, so lange Laharpe (1739—1803) die Zügel derselben in Händen hielt. Laharpe, welcher Voltaire Papa nennen und ungestraft seine Verse corrigiren durfte, konnte natürlich über Shakespeare nicht anders denken, als der sogenannte Weise von Ferney selbst. Den König Lear z. B. nennt er '*une des pièces les plus absurdes de Shakspeare.*' Und doch bearbeitete dieser

---

1) Lacroix 172.

2) Siehe Villemain, Mélanges Hist. et Litt. III, 184—185. — Barante, Mélanges Hist. et Litt. III, 217—234. — Demogeot, Hist. de la Litt. Franç. (4e ed.) 547—549. — Lacroix, Hist. de l'Influence de Shakspeare 167—172. — Reymond, Corneille, Shakspeare et Goethe (1864) 201 fg.

Shakespeare-Fresser selbst in seinem, Voltaire gewidmeten, Warwick (seinem besten Stücke) einen englischen Stoff, und ahmte in seinem Barnevelt (1778) Lillo's Kaufmann von London nach. Nur bezüglich des Geistes im Hamlet sah er sich genöthigt, seinen 'Papa' unter Shakespeare zu stellen; ob er diese nachtheilige Vergleichung bei Voltaire's Lebzeiten gewagt hat, wissen wir nicht. 'Ich bin weit entfernt, sagt er in seinem Cours de Littérature (Ed. nouv. p. Auger, Paris 1813, VI, 68 fg.), ein Ungeheuer von Tragödie wie der Hamlet von Shakespeare mit der Semiramis zu vergleichen; aber ich gestehe, dass bei dem englischen Dichter der Geist viel besser motivirt ist und viel mehr Schrecken hervorruft als der des Ninus. Warum? Weil er enthüllt, was Niemand weiss, und weil er überdies nur zum Prinzen von Dänemark spricht. Dieser letzte Umstand ist nicht gleichgültig; ich glaube nicht, dass ein Geist auf der Bühne vor den Augen einer grossen Versammlung erscheinen dürfe; vor so viel Leuten schwächt sich der Schrecken ab, indem er sich theilt. Der Verfasser (nämlich der Semiramis) hat das Wunder durch diese ganze Zurüstung *(appareil)* eindrucksvoller zu machen geglaubt; allein wenn man sorgfältig untersucht, warum er stets nur eine mittelmässige Wirkung hervorbringt, so scheint mir, dass die wahren Gründe diejenigen sind, welche ich eben angeführt habe. Ich maasse mir nicht an, meine Ideen an die Stelle derjenigen eines Meisters wie Voltaire zu setzen, und ich weiss, dass es etwas ganz anderes ist, dasjenige anzudeuten, was nicht gut ist, als ausfindig zu machen, was besser sein würde; aber es scheint mir, dass wenn Ninus dem Ninias allein und in der Stille der Nacht erschienen wäre und anstatt eine lange Unterredung mit ihm zu haben, wie der englische Geist mit Hamlet, er ihm mit wenigen Worten das Verbrechen entdeckt und ihn zur Rache aufgefordert hätte, dass er alsdann vielmehr Schrecken hätte einflössen können.' Ganz tadelfrei geht also, wie wir sehen, auch Shakespeare's Geist nicht aus. Laharpe's Urtheil trifft so ziemlich mit dem bekannten — ob auch ihm bekannten? — Lessing'schen zusammen, wenngleich es dasselbe an Gründ-

lichkeit und Tiefe nicht erreicht. Uebrigens hat Voltaire seinen Geist nach Baretti's Ansicht vielmehr aus der italienischen Semiramis des Muzio Manfredi als aus dem Hamlet entlehnt. Dass er diese Quelle verschweigt und dagegen Shakespeare als sein Vorbild in den Vordergrund stellt, beweist eher das Gegentheil als das, was es beweisen soll, denn Voltaire war einer der unaufrichtigsten und verschlagensten Menschen.

Laharpe wurde in seinem Shakespeare-Hass wo möglich noch überboten von seinem Nachfolger auf dem kritischen Dreifuss, dem kritischen Chorführer des Kaiserreichs, Julien Louis Geoffroy (1743—1814). Diesem war selbst Voltaire in der Nachahmung Shakespeare's viel zu weit gegangen, so weit, dass er ihn den Affen Shakespeare's nennt. In seinem Urtheil über den Hamlet jedoch ist er nur der Wiederhall Voltaire'scher Ansichten: '*c'est une composition entièrement barbare*', sagt er, '*où l'on ne découvre aucune trace des idées et de la manière de Sophocle*' (Lacroix 237).

Der gefährlichste und siegreichste Gegner Voltaire's auf diesem Felde wurde die wachsende Bekanntschaft mit Shakespeare selbst, welche durch die Uebersetzungen seiner Werke herbeigeführt wurde. An der Spitze derselben steht die von de la Place (1745—1748), welcher namentlich Ducis seine Kenntniss des Originals verdankte, da er mit dem Englischen selbst nur sehr wenig vertraut war. Diese Uebersetzung macht ihrem Motto: '*Non verbum reddere verbo*' mehr als Ehre; sie giebt grossentheils nur Scenarien und, soweit es den Hamlet angeht, nur die Unterredung Hamlet's mit dem Geiste und das Gebet des Königs in Versen, d. h. in Alexandrinern. De la Place, welcher in der Biographie Universelle von einem Anhänger Laharpe's sehr schwarz geschildert wird, war zwar in einer englischen Jesuitenschule zu St. Omer erzogen worden, allein nichtsdestoweniger muss sein Englisch ziemlich lückenhaft gewesen sein, wenn die von der Biogr. Univ. mitgetheilte Anekdote wahr ist, dass er den Titel von Cibber's Love's Last Shift durch *La Dernière Chemise de l'Amour* übersetzt hat.

Von ungleich grösserer Gründlichkeit und Bedeutung war der zweite Shakespeare-Uebersetzer, Pierre Letourneur (1736—1788), der französische Eschenburg, welcher nicht allein eine vollständige (natürlich prosaische) Uebersetzung Shakespeare's lieferte (1776—1782), sondern auch Young's Nachtgedanken, Ossian, Clarissa Harlowe u. A. mit Glück auf französischen Boden verpflanzte. Sein, dem Könige gewidmeter Shakespeare trägt das charakteristische Motto an der Stirn: '*Homo sum, humani nihil* (selbst nicht Shakespeare!!) *a me alienum puto.*' Nicht allein seine Uebersetzung, sondern auch die sie begleitenden, verständig ausgewählten Anmerkungen konnten nicht umhin den Dichter der französischen Lesewelt wesentlich näher zu bringen. Dass es bei ihm nicht an Ungenauigkeiten, Auslassungen und anderen Freiheiten fehlt, ist begreiflich und verzeihlich. Horatio's Worte (I, 2): '*A truant disposition*, &c. sind übersetzt: *Ho! une folle ardeur de voyager.* In I, 4 sind die beiden Stellen: *The king doth wake to-night* &c. und *The dram of ill Doth all the noble substance* &c. ausgelassen. Statt: *You are a fishmonger*, sagt Hamlet zu Polonius (II, 2): *Vous êtes un artisan.* Auch giebt Letourneur bisweilen abweichende Bühnenweisungen, von denen wir nicht zu ermitteln vermögen, ob sie einer alten englischen Ausgabe entnommen sind, oder, was wahrscheinlicher ist, von des Uebersetzers eigener Hand herrühren. So heisst es gleich zu Anfang: '*Le Théâtre représente une Esplanade devant le Palais; sur la gauche est une grande tour avec l'Etendard du Dannemarck, déployé aux vents; la mer est en face, et une jettée s'avance sur le rivage; la lune éclaire foiblement.*' Und weiterhin: '*Le Spectre paroît au fond de l'Esplanade; il est armé de toutes pièces; à sa jambe gauche il traîne une chaîne, dans sa main droite il porte le bâton de commandement; la visière de son casque est levée; sa chevelure est grise et ses traits démontrent la douleur.*' Als Probe möge der bekannte Monolog hier eine Stelle finden: '*Hamlet, se croyant seul: Etre ou ne pas être? c'est là la question ..... S'il est plus noble à l'âme de souffrir les traits poignans de l'injuste fortune, ou se révoltant contre cette multitude de*

maux, de s'opposer au torrent, et les finir? — Mourir — dormir — rien de plus, et par ce sommeil dire: nous mettons un terme aux angoisses du coeur, et à cette foule de plaies et de douleurs, l'héritage naturel de cette masse de chair ... ce point, où tout est consommé, devoit être désiré avec ferveur. — Mourir — Dormir — Dormir? Rêver peut-être; oui, voilà le grand obstacle; — Car de savoir quels songes peuvent survenir dans ce sommeil de la mort, après que nous nous sommes dépouillés de cette enveloppe mortelle, c'est de quoi nous forcer à faire une pause. Voilà l'idée qui donne une si longue vie à la calamité. Car quel homme voudroit supporter les traits et les injures du tems, les injustices de l'oppresseur, les outrages de l'orgueilleux, les tortures de l'amour méprisé, les longs délais de la loi, l'insolence des grands en place, et les avilissans rebuts que le mérite patient essuie de l'homme sans âme; lorsqu' avec un poinçon il pourroit lui-même se procurer le repos? Qui voudroit porter tous ces fardaux et suer et gémir sous le poids d'une laborieuse vie, si ce n'est que la crainte de quelque avenir après la mort .... cette contrée ignorée dont nul voyageur ne revient, plonge la volonté dans une affreuse perplexité, et nous fait préférer de supporter les maux que nous sentons, plutôt que de fuir vers d'autres maux que nous ne connaissons pas? Ainsi la conscience fait de nous tous des poltrons; ainsi tout le feu de la résolution la plus déterminée se décolore et s'éteint devant la pâle lueur de cette pensée. Les projets enfantés avec le plus d'énergie et d'audace, détournent à cet aspect leur cours, et retournent dans le néant de l'imagination. — Cessons (appercevant Ophélia), la belle Ophélia? (Il s'approche d'elle) O jeune vierge, que mes fautes ne soient pas oubliées dans vos pieuses oraisons!'

Letourneur hatte sich bekanntlich unterstanden, in seiner Vorrede Shakespeare als den 'schöpferischen Gott der erhabenen Kunst des Theaters, die aus seinen Händen Dasein und Vollendung empfing,' zu preisen. Mochte immerhin Diderot dem Uebersetzer lobend zur Seite stehen, der greise Voltaire und sein getreuer Schildknappe Laharpe erblickten darin nur eine böswillige und niederträchtige

Herabsetzung der französischen Dichtergrössen. Voltaire, der von Anfang an kein aufrichtiger Bewunderer und Freund Shakespeare's gewesen war, brach in Wuth aus. Ein solcher Schlingel *(faquin)* wie Letourneur, schrieb er, müsse an den Schandpfahl *(pilori)* des französischen Parnasses geschlagen werden, er erklärte ihn für einen *Pierrot*, wie er Shakespeare selbst oft genug als einen *Gilles* charakterisirt hatte.[1] Unverkennbar spricht sich darin der Aerger aus, den Voltaire über seine eigene Kurzsichtigkeit empfinden musste; bei seinem im Uebrigen nicht gewöhnlichen Scharfblick hätte er einsehen müssen, wie Paul Duport bemerkt, dass Shakespeare's Genius nicht zu denen gehört, denen man zurufen kann: Bis hierher und nicht weiter! Der Barbar, der Jahrmarkts-Hanswurst, der trunkene Wilde, den er halb aus Spott halb als Warnung dem auserwählten französischen Volke vorgeführt hatte, wurde jetzt, noch ehe der grosse Herr von Voltaire die Augen geschlossen, für den schöpferischen Genius der dramatischen Poesie erklärt. Was sollte erst nach seinem Tode werden? Insofern sich Voltaire in dem Glauben wiegte, die Bekanntschaft mit der englischen Poesie in Frankreich herbeigeführt zu haben, wünschte er jetzt gewiss alles ungeschehen, was er in dieser Beziehung gesagt und geschrieben hatte.

Während der grossen Revolution und des Kaiserreichs trat begreiflicher Weise einiger Stillstand in den englischen Studien der Franzosen ein, da sich die beiden Nationen nicht nur politisch, sondern auch auf den Schlachtfeldern gegenüber standen. Dieser Stillstand war jedoch keineswegs ein totaler; ja für Chateaubriand war er noch lange nicht genügend. In seinem 1801 geschriebenen Aufsatze über Shakespeare erhebt er laute Klage über den Zwiespalt in der literarischen Welt: 'Ein Theil unserer *Gens de lettres*', so schreibt er, 'bewundert nur noch die fremden Werke, während der andere fest an unserer alten Schule hält.'

---

1) Die Aehnlichkeit dieser Bezeichnungen mit den Vornamen Shakespeare's und Letourneur's, Will und Pierre, mochte ihn dabei gewiss nicht am wenigsten kitzeln.

'*Pour peu,*' fährt er weiter fort, '*que l'on continue en France à étudier les idiomes étrangers, et à nous inonder de traductions, notre langue perdra bientôt cette fleur native et ces gallicismes, qui faisaient son génie et sa grâce.*' An diese Aeusserungen knüpfen wir gleich das Urtheil über den Hamlet an, das in seinem *Essai sur la littérature anglaise* (Bruxelles et Leipzig 1836, I, 178) enthalten ist, obgleich dieses höchst oberflächliche und zusammenhangslose Werk einer späteren Epoche angehört. '*Dans Hamlet,*' heisst es, '*dans cette tragédie des aliénés, dans ce Bedlam royal, où tout le monde est insensé et criminel, où la démence simulée se joint à la démence vraie, où le fou contrefait le fou, où les morts eux-mêmes fournissent à la scène la tête d'un fou; dans cet odéon des ombres, où l'on ne voit que des spectres où l'on n'entend que des rêveries et le qui-vive des sentinelles, que le criaillement des oiseaux de nuit et le bruit de la mer, Gertrude raconte qu' Ophélia s'est noyée;*' &c. Aus diesen wenigen Zeilen wird der Leser zugleich entnehmen, wie sich Chateaubriand, der Vorläufer der Romantiker, zu Shakespeare überhaupt stellt; vom Standpunkte seiner Zeit wie von dem des Genies lässt er Shakespeare gelten, aber vom Standpunkt der Kunst verdammt er ihn vollständig. Er unterschreibt mit Einem Worte Voltaire's betrunkenen Wilden.

Auf die Stellung der französischen Poesie waren die politischen Stürme vom wohlthätigsten, befreiendsten Einflusse. Sie rotirte nicht mehr wie früher um den Versailler Hof oder um die Akademie; sie emancipirte sich, erweiterte ihren Gesichtskreis und fing an sich mit nationalem Inhalte zu füllen. Ein solcher nationaler Inhalt konnte sich aber nur durch den Gegensatz zur Fremde herausbilden. Als daher die Restauration wieder mehr Musse und Sinn für die Beschäftigung mit Sprache und Literatur brachte, wandte man sich mit verdoppeltem Eifer namentlich dem Deutschen und Englischen zu. Das kriegerische Eindringen dieser beiden Nationen liess trotz des zeitweiligen politischen Hasses gleich der Ueberschwemmung des Nils ein befruchtendes Sediment zurück, welchem die französische Literatur eine gedeihliche und nachhaltige Einwirkung verdankt. Noch

mehr hat allerdings der seitdem so ausserordentlich gestiegene materielle und geistige Völkerverkehr dazu beigetragen, das Studium der fremden Sprachen und Literaturen bei den Franzosen einzubürgern. Was insbesondere Shakespeare anbetrifft, so war die Stimmung für ihn eine ungleich günstigere geworden. Wie Shakespeare's Poesie hatte die französische Revolution, freilich auf anderm Wege, für die Befreiung des Individuums gekämpft; die Schranken der die Gesellschaft wie die Literatur beherrschenden Conventionen waren niedergerissen; die Berechtigung des innerlichen Lebens auf die Gestaltung des äusserlichen war errungen, der geistige Gesichtskreis wesentlich erweitert, mit Einem Worte, die Revolution hatte Shakespeare in die Hände gearbeitet, und die Bahn, in welcher sich der französische Geist von nun an entwickeln sollte, bewegte sich in convergirender Linie nach Shakespeare und der englischen Literatur überhaupt hin. Drei Richtungen sind es, in denen sich Shakespeare's Einfluss besonders bedeutsam geltend macht, zunächst die Aufführung seiner vorzüglichsten Dramen durch englische Schauspieler in Paris, sodann die ästhetisch-kritischen Studien der Mitglieder der Sorbonne und endlich die Umgestaltung der französischen Poesie durch die romantische Schule. Nach allen drei Seiten hin spielt abermals der Hamlet eine mehr oder weniger hervorragende Rolle.

Nachdem im Jahre 1821 die von Guizot und Pichot besorgte neue Ausgabe der Letourneur'schen Uebersetzung [1] die Aufmerksamkeit der Lesewelt von neuem auf Shakespeare gelenkt hatte, erfolgte im Jahre darauf das erste Auftreten englischer Schauspieler im Theater de la Porte St. Martin. Nach Börne's anziehender und geistvoller Schilderung (Gesammelte Schriften V, 191—201) machten sie vollständig Fiasko. Statt der angekündigten sechs Vorstellungen konnten nur zwei gegeben werden, Othello und

---

1) Guizot übernahm die Durchsicht von sechs Tragödien, zehn Historien und drei Komödien, das Uebrige fiel Pichot zu. Der Hamlet wurde für diese Ausgabe von Barante neu übersetzt.

die Lästerschule. '*A bas les Anglais, point d'étrangers en France*', schrie es von allen Seiten, die Gensdarmerie war genöthigt sich ins Mittel zu legen, um dem Tumult im Theater zu steuern, und das Unternehmen musste aufgegeben werden.[1] Allein die Bahn war doch gebrochen, die öffentliche Stimme änderte sich merkwürdig schnell und wenige Jahre später (1827—1828) machten die Gesellschaften von Covent-Garden, von Drurylane und aus Dublin eben so viel Glück, wie ihre Collegen vorher Empörung hervorgerufen hatten. Konnten sie doch sogar ein eigenes englisches Theater in Paris einrichten, wo Kemble den Hamlet spielte und Miss Smithson als erste Liebhaberin glänzte. Sie führten ausser Romeo und Julie (mit dem Garrick'schen Schluss), dem Kaufmann von Venedig, Othello, Macbeth, u. A. auch den Hamlet mit wahrhaft begeistertem Beifalle auf.[2] '*La lecture de ces chants de folie*', so berichtet Paul Duport über Ophelien's Lieder, '*serait fastidieuse dans une traduction; mais la voix et la pantomime expressive de miss Smithson ont chez nous produit dans cette scène un enthousiasme qui allait jusqu'au fanatisme.*' Aus Anlass dieser Vorstellungen gab nämlich Paul Duport seine Essais littéraires sur Shakespeare (Paris 1828, 2 tomes) heraus, wie er selbst in der Vorrede mit deutlichen Worten eingesteht.

---

1) Barante in seinem Aufsatz 'Sur Othello et sur l'état de l'art dramatique en France en 1830', abgedruckt in Guizot's Shakspeare et son Temps (Paris 1858) p. 267, erzählt: '*La prise de possession de Calais et de Dunkerque par les troupes de Sa Majesté britannique n'aurait certainement pas excité une plus patriotique colère. Gardien des pures doctrines, dépositaire des saines traditions en matière de goût, le public des boulevards prit fait et cause dans cette affaire, avec une violence inimaginable, et sans l'intervention de la police, Dieu sait si les pauvres histrions d'outre-mer n'auraint pas été lapidés.*'

2) Lacroix 294 fg. Vergl. Goethe's Werke (Auswärtige Literatur und Volkspoesie). F. v. Raumer, Lebenserinnerungen und Briefwechsel (Leipzig 1861) II, 230—235. II, 351 fg. Trotz alles Beifalls erlitt Miss Smithson, welche die Unternehmerin dieses Théâtre Anglais gewesen zu sein scheint, grosse Verluste; sie heirathete später den bekannten Komponisten Hector Berlioz. S. Mémoires de Hector Berlioz, membre de l'Institut de France &c. Paris 1870.

'Seit langer Zeit nachgeahmt, so heisst es, bisweilen verschönert (ob durch Ducis?) noch öfter jedoch travestirt, wird Shakespeare endlich den französischen Zuschauern in seiner originalen Gestalt vorgeführt. Shakespeare gut zu kennen, ist daher ein fast unabweisliches Bedürfniss für uns geworden.' Um diesem 'dringenden Bedürfniss' abzuhelfen, liefert er also Analysen sämmtlicher Stücke, denn welche Lektüre, ruft er aus, ist Shakespeare für die '*gens de monde*.' 'Kaum die Gelehrten von Profession können die Länge und Langeweile derselben ertragen, *tant le fatras y déborde le sublime*.' Also wieder das alte Lied von den Weizenkörnern in der Spreu. So sehr wir uns auch versucht fühlen, auf Duport's Ansichten über Shakespeare einzugehen, so verbietet es uns doch die Begrenzung unseres Themas. Nur so viel müssen wir hinzufügen, dass Duport's Analysen ausser allem Vergleich mit denen von Gervinus oder Kreyssig stehen. Sie sind wenig mehr als Scenarien. Es fehlt gänzlich an einer wissenschaftlich ästhetischen Grundlage, und auf die Entwickelung der den Stücken zu Grunde liegenden Ideen wie ihres künstlerischen Baues wird nicht näher eingegangen. Der Verfasser kennt nur Einzelnheiten. Dennoch schliesst er seine Kritik Shakespeare's mit dem pompösen Abgange, dass er ihn dem Homer als dem *poëte par excellence* an die Seite stellt. Aus dem, was Duport über den Hamlet beibringt, wird sich übrigens deutlich ergeben, wie er über Shakespeare überhaupt denkt. Zunächst ist es überraschend, dass er sich angesichts des die Hauptstadt angeblich entzückenden englischen Theaters noch ganz auf den alten Voltaire'schen Standpunkt stellt, und dessen Aussprüche nur mit anderen Worten paraphrasirt. Der Hamlet ist ihm 'das berühmteste, zugleich aber das ungleichste' Stück Shakespeare's. 'Es ist ein von einigen Lichtstrahlen durchdrungenes Chaos. Man glaubt sich eine Viertelstunde bei Plato und die übrige Zeit im Bedlam.' Goethe, meint er, habe das Ziel überschossen; er vergleicht ihn mit einem Billardspieler, der einen Ball sehr fein nehmen will, so fein, dass er ihn gar nicht berührt. Wie ihm scheint haben Goethe's Erörterungen keinen Bezug auf

Shakespeare's Hamlet. 'Was ist Hamlet's Charakter?' so fragt Duport. 'Ist es wirklicher oder verstellter Wahnsinn, oder eine Mischung von beiden? Oder hat nicht Shakespeare vielmehr jene Geister des Nordens im Auge gehabt, die so thätig sind mit ihren Gedanken, und so langsam in der Handlung, die alles träumen und nichts wagen? Der Leser kann nun selbst urtheilen!' Das heisst freilich sich leichten Kaufes aus dem Staube machen, als ob das eine Aufgabe für die Mittagsruhe der Leser wäre. Ophelien's unvergleichliche Schilderung des Abschieds, den Hamlet von ihr nimmt (II, 1: *He took me by the wrist and held me hard* &c.) findet Duport so unpassend im Munde eines jungen Mädchens, dass er sich verpflichtet fühlt, sie auszulassen. Die Sprache, deren sich Hamlet gegen den Geist seines Vaters bedient *(Old mole* &c.*)* ist die groteskste und unehrerbietigste, welche jemals '*sur les tréteaux de la farce*' gewagt worden ist. Dagegen wird man sowol bei den Alten wie bei den Neuern schwerlich etwas Grösseres *(supérieur)* finden als Hamlet's Monolog *(To be or not to be)* 'wenn nicht eine übermässige Zartheit zu viel Gewicht auf einige Züge von zweifelhaftem Geschmack legt, welche die Schönheit des Uebrigen leicht verwischen muss. In der darauf folgenden Unterredung sagt Hamlet seiner Geliebten Hartherzigkeiten *(des duretés)*, welche, 'um die Worte eines unserer Komiker zu entlehnen' ein Stutzer nicht einmal einem Kammermädchen sagen würde. (So mag wohl ein Komiker sprechen, aber ein ernsthafter Schriftsteller sollte die Liebelei eines Stutzers mit einer Zofe nicht in Vergleich mit der erschütternden Tragik des Hamlet stellen.) Nach der Ermordung des Polonius schont Hamlet nichts mehr; 'er bestürmt die Königin mit den blutigsten Vorwürfen; sie fleht ihn vergebens an Mitleid mit ihr zu haben. Der Geist erscheint, nur dem Prinzen sichtbar, dem er anbefiehlt, seine Mutter zu schonen und sie mit weniger Barbarei zu behandeln. Diese Idee ist gerade das Gegentheil von dem, was tragisch und theatralisch sein würde.' Ducis hat freilich, wie wir gesehen haben, den umgekehrten Weg eingeschlagen, indem er Hamlet nur die Wahl zwischen Mutter-

mord oder Ungehorsam gegen die Gebote des Geistes lässt. Ein Muttermord fällt nicht mehr unter den Begriff der Strafe oder der Rache. Soll das tragisch sein, dass des Vaters Geist den Sohn zum Verbrechen anspornt? Denn so nur könnte der christlich-moderne und insbesondere der germanische Geist eine an der Mutter vollzogene Blutrache ansehen. Sogar den Orest verfolgten die Erinnyen, weil er Hand an die Mutter gelegt, und erst nach langer Irrfahrt und Busse wurde er ihrer ledig. Athene selbst musste ihre Stimme in die Urne legen, um ein freisprechendes Urtheil für ihn zu erwirken. Alfieri fand es nöthig, den Orest die That in einem Anfalle irrsinniger Verzweiflung vollbringen zu lassen. Shakespeare hat über die Schuld der Mutter einen Schleier gebreitet, welchen Ducis mit unweiser und undichterischer Hand zerrissen hat. Vielleicht nirgends zeigt sich die Ueberlegenheit Shakespeare's und die Kluft, die ihn von der französischen Anschauungs- und Gefühlsweise trennt, deutlicher als eben in diesem Punkte.

So ergiebt sich, ohne dass wir ein anderes Stück ausser dem Hamlet herbeizuziehen brauchten, dass die ästhetisch-kritische Betrachtung Shakespeare's von Voltaire bis zum Anfange der zwanziger Jahre, also in dem Zeitraume fast eines Jahrhunderts, keinen wesentlichen Fortschritt gemacht hatte. Allein was wir soeben hinsichtlich des englischen Theaters bemerkt haben, das geschah auch auf diesem Felde: der Umschwung vollzog sich auch hier mit überraschender Schnelligkeit. Einen nicht geringen Antheil an diesem Umschwunge dürfen wir mit gerechtem Stolze den Einwirkungen der deutschen Literatur zuschreiben. Die drei hervorragendsten Mitglieder der Sorbonne, Guizot, Cousin und Villemain, gaben bekanntlich durch das Studium der deutschen Literatur und besonders der deutschen Philosophie ihrer Bildung eine tiefere Grundlage und eine eigenthümliche Richtung, mit welcher das Studium der englischen Literatur Hand in Hand ging. Sie führten von beiden Seiten ihren Landsleuten germanische Elemente zu, die in der neuesten Entwickelung der französischen Literatur von

immer grösserer Bedeutsamkeit geworden sind.[1] Guizot begleitete seine erwähnte Ausgabe der Letourneur'schen Uebersetzung mit einem *Essai sur la Vie et les Oeuvres de Shakespeare* wie mit historischen und kritischen Notizen, die zusammen später als selbständiges Werk erschienen unter dem Titel: Shakspeare et son Temps. Étude littéraire par M. Guizot (Paris, Didier & Cie). Sein Gesammturtheil über Shakespeare stimmt mit dem allgemeinen französischen dahin überein, dass sich Shakespeare dem Gehalte nach auszeichne, aber in der Form sündige; er verstehe es wunderbar die Triebe, Leidenschaften und Ideen, mit Einem Worte das ganze innere Leben der Menschen in Scene zu setzen; er sei der tiefste und am meisten dramatische Moralist, aber er lasse seine Personen eine oft gesuchte, seltsame, masslose und unnatürliche Sprache sprechen, wobei die englische Sprache sowohl mit seinen Schönheiten wie mit seinen Fehlern ganz ausserordentlich übereinstimme. Die französischen Uebersetzungen Shakespeare's, fährt er fort, müssen daher nothwendiger Weise nach einer von zwei Richtungen mangelhaft sein; wenn dieselben nämlich gewissenhaft sind, so treten die Fehler in dem neuen Gewande beleidigender hervor als in dem ursprünglichen; übersetzt man dagegen frei und versucht seine Sprache dem Genius der französischen anzupassen, so beraubt man ihn eines Theils seines Reichthums, seiner Kraft und Originalität. In beiden Fällen thut man ihm also gleich sehr Unrecht. Guizot stellt fest, dass sich seit der Zeit Voltaire's die Sachlage in soweit geändert hat, dass jetzt nicht mehr über Shakespeare's Ruhm und Genie gestritten werde, sondern dass es sich um eine andere, grössere Frage handele, um die Frage, ob nicht Shakespeare's dramatisches System vor demjenigen Voltaire's den Vorzug verdiene. Dahin habe

---

1) Die von Gervinus, Geschichte des 19. Jahrhunderts VIII, 97 und 101 citirte 'Etude sur l'influence anglo-germanique en France au 19. siècle' (1864) ist mir nicht zugänglich gewesen. Nachträglich verweise ich noch auf die Aufsätze 'Shakespeare in France' im Cornhill Magazine Feb. 1865 und 'Hamlet et ses commentateurs depuis Goethe' von Blaze de Bury in der Revue des deux Mondes 1868, I, 409—447. (1876)

der Gang der Ideen geführt. Er unternimmt nicht die Frage zu entscheiden, er will nur versuchen die Ursachen des Umschwunges nachzuweisen, bleibt aber auch hinter dieser Aufgabe weit zurück. Im biographischen Theil seines Essay legt Guizot einen auffallenden Mangel an Kritik an den Tag; er nimmt Aubrey's Anekdoten sämmtlich auf Treu und Glauben an: das Kalbabstechen mit pathetischen Reden, das Wetttrinken in Bidford, die Ballade gegen Sir Thomas Lucy, das Pferdehalten vor dem Theater &c. Auch gegen das im J. 1770 in Shakespeare's Geburtshause unter dem Dache aufgefundene angebliche Testament John Shakespeare's kommt ihm kein Zweifel bei, und er hält danach wenn auch nicht den Dichter, so doch seinen Vater für einen guten Katholiken. Die ganze sowohl biographische wie kritische Darstellung bewegt sich so auf der Oberfläche, dass ein Nicht-Romane nichts daraus zu lernen vermag. Den Hamlet erklärt Guizot nicht für Shakespeare's schönstes Drama, Macbeth und wie er glaubt auch Othello stehen höher, aber Hamlet ist vielleicht dasjenige Stück, welches die auffälligsten Belege von des Dichters erhabensten Schönheiten wie von seinen beleidigendsten Fehlern enthält. Nirgends hat er mit mehr Originalität, mehr Tiefe und grösserer dramatischer Wirkung das Innere einer grossen Seele entschleiert; nirgends hat er sich aber auch so sehr den bald furchtbaren bald burlesken Phantasien seiner Einbildungskraft, der masslosen Fruchtbarkeit eines Geistes überlassen, den es drängt seine Ideen ohne Wahl ans Licht zu fördern und der sich darin gefällt sie durch starken, geistreichen und überraschenden Ausdruck frappant zu machen, ohne sich um ihre natürliche und reine Form zu kümmern. Nach seiner Gewohnheit hat sich Shakespeare auch beim Hamlet nicht bemüht seinen Stoff zu erfinden oder zu ordnen (wie unwahr!) sondern hat die Thatsachen genommen wie er sie bei Saxo Grammaticus, bei Belleforest &c. gefunden hat. Mit diesem Urtheil verwickelt sich Guizot in einen Widerspruch, denn nachdem er richtig bemerkt hat, dass es der Charakter des Hamlet war, welcher den Dichter zur Behandlung dieses Stoffes bewog,

kann er nicht umhin zuzugestehn, dass unter Shakespeare's Händen der verstellte Wahnsinn Hamlet's etwas ganz anderes geworden ist als bei dem dänischen Chronisten, dass wir es hier vielmehr mit einem sittlichen Zustande, mit einer Seelenkrankheit zu thun haben, die sich in gewissen Epochen und unter gewissen Staatsverhältnissen der Menschen bemächtigt und sogar die begabtesten und edelsten ergreift und sie in einen an Wahnsinn gränzenden Zustand versetzt. Das war aber weder eine Krankheit des Mittelalters, noch der eigenen Zeit Shakespeare's; dieser hat sie vielmehr vorausgeahnt. Diese von Guizot näher charakterisirte moralische Krankheit (mit Einem Worte der Weltschmerz!) findet ihren Ausdruck nicht allein in Hamlet's vier grossen Monologen, sondern in allem was er spricht; darin und nicht in seinen persönlichen Bekümmernissen und Gefahren liegt Hamlet's Melancholie, darin beruht seine fixe Idee und sein Wahnsinn. Um die Darstellung dieser düstern Krankheit nicht allein erträglich, sondern ergreifend zu machen, hat Shakespeare den Kranken mit den anziehendsten Eigenschaften ausgestattet, er hat Hamlet schön, volksbeliebt, edelmüthig, liebevoll und zärtlich geschildert, damit uns der Charakter des Helden einigermassen mit den Zweifeln und Verwünschungen versöhnen soll, durch die uns seine philosophische Melancholie niederdrückt. Zugleich hat Shakespeare mit dem Instincte, der den wahren Dichter nie verlässt, die gleiche düstere Färbung über das ganze Drama ausgebreitet; der Geist des ermordeten Königs beherrscht den Gang des Stücks vom ersten bis zum letzten Schritte, selbst die von Guizot's Landsleuten so allgemein verurtheilte Todtengräberscene fügt sich ihm zufolge trotz ihrer komischen Elemente ganz passend in die Idee des Stückes ein (S. 169). Im Einklange damit steht der Schluss, der eben so trauervoll ist wie Hamlet's Gedanken; der Geist scheint seinem Grabe nur entstiegen zu sein, um Schuldige wie Unschuldige mit sich hinabzuziehn in sein finsteres Reich — der Tod schwebt über dem ganzen Stück, und nur die an der Handlung unbetheiligten Norweger bleiben am Leben. Aber Shakespeare hat im Hamlet nicht nur ein grossartiges

Seelengemälde geliefert, sondern er hat damit eine nicht minder grossartige dramatische Wirkung verknüpft, eine Bühnenwirkung, die nirgends vollständiger und schlagender ist als gerade im Hamlet. Die Ursache dieser Bühnenwirkung erkennt Guizot in der vollkommenen Verschmelzung der Einheit mit der Mannichfaltigkeit; ein einziger Eindruck beherrscht alles, aber er ist verschieden geartet nach dem Charakter, der Geistesanlage und den Lebensbedingungen der verschiedenen Personen. Der Eindruck, welchen der Hamlet daher auf die Zuschauer hervorbringt, ist unwiderstehlich, er fesselt die Sinne und die Einbildungskraft und erregt die Seele in ihrer ganzen Tiefe. Der Genuss wird nur gestört durch die verwirrende Häufung von Personen und unnützen Zwischenfällen, durch die zu lang ausgesponnenen Reflexionen, in denen sich der Dichter gefällt, und durch die wunderliche Mischung von Roheit und Gesuchtheit in der Sprache. Diese Fehler sind gerade im Hamlet im Uebermass vorhanden. Hinsichtlich des Genies, so schliesst Guizot seine Kritik des Hamlet, hat Shakespeare keine Nebenbuhler, aber in den hohen und reinen Regionen der Kunst kann er nicht als Muster dienen.

Cousin, das zweite Mitglied des kritischen Triumvirates der Sorbonne, hat seine Beschäftigung mit der englischen Literatur nur insofern bethätigt, als er in seinen jüngeren Jahren Vorlesungen über die schottische Philosophie gehalten hat.[1] Villemain dagegen, der sich nur wenig um das Deutsche bekümmert hat, ist um so tiefer in das Englische eingedrungen, wie sein Cours de Littérature beweist. Auch von ihm haben wir einen Essai littéraire sur Shakespeare (Mélanges Historiques et Littéraires, Paris 1827, III, 141—187). Villemain constatirt zunächst die Veränderung in der Beurtheilung Shakespeare's, welche seit Voltaire's erstem Acclimatisations-Versuche vor sich gegangen. 'Der Ruhm Shakespeare's', sagt er, 'erschien in Frankreich anfänglich als etwas Paradoxes und Scandalöses; heut bedroht er den

1) Mager, Geschichte der französischen National-Literatur III, 3, p. 148.

alten Ruf unseres Theaters.' Er spricht seinen Zweifel aus, ob die Akademie noch ein geeigneter Ort sein möchte, um dort, wie Vòltaire gethan, Schimpfreden gegen Shakespeare auszustossen und das Anathema gegen ihn zu schleudern; auch die Akademien seien wie das Publikum dem Zeitgeist unterworfen. Der Hauptsache nach ist jedoch Villemain noch immer nicht weiter gedrungen als bis zum Standpunkte unserer Sturm- und Drangperiode. Er erblickt in Shakespeare ein riesenhaftes Genie, mit ausserordentlichen Schönheiten, aber auch mit ausserordentlichen Fehlern, das ausserhalb der Regel steht. Shakespeare, meint er, gehöre den Engländern und ihnen müsse er verbleiben, denn seine Poesie sei nicht wie die der Griechen bestimmt, den übrigen Nationen die schönsten Formen der Einbildungskraft zum Muster aufzustellen. Er erklärt sich ausdrücklich gegen die Nachahmung Shakespeare's. Eine besonders lebendige Schilderung giebt er von dem Eindrucke, welchen Hamlet auf die Franzosen hervorbringe. 'Streicht aus diesem Trauerspiel', so lauten seine Worte, 'ja nicht die Arbeit und die Spässe der Todtengräber, wie es Garrick versucht hat; bleibt bei dieser entsetzlichen Possenreisserei *(cette terrible bouffonnerie)* anwesend; ihr werdet Grausen und Lustigkeit sich mit Blitzesschnelle über eine ungeheure Zuhörerschaft verbreiten sehen. Bei dem blendenden, aber ein wenig unheimlichen Lichte der Gasflammen, die das Haus erhellen, mitten unter dem Luxus des Schmuckes, welcher auf dem ersten Balkone glänzt, werdet ihr die elegantesten Köpfe sich gierig nach jenen Kirchhofs-Trümmern *(ces débris funèbres)* hinwenden sehen, welche auf der Bühne aufgedeckt werden. Jugend und Schönheit betrachten mit unersättlicher Neugier diese Bilder der Vernichtung und diese ins Einzelne gehenden *(minutieux)* Details des Todes. Dazwischen scheinen die bizarren Spässe, die in das Spiel der Personen eingeflochten sind, von Augenblick zu Augenblick die Zuschauer von der Last, die sie niederdrückt, zu befreien; anhaltendes Gelächter bricht auf allen Rängen aus. Aufmerksam auf dieses Schauspiel werden die kältesten Gesichter abwechselnd traurig oder heiter, und man sieht

den Staatsmann über die Sarcasmen des Todengräbers lächeln, welcher den Schädel eines Höflings von dem eines Spassmachers zu unterscheiden sucht.' Ueber Hamlet's Charakter bemerkt Villemain: '*Par une combinaison singulière, Shakespeare a représenté la folie feinte aussi souvent que la folie elle même; enfin il a imaginé de les mêler toutes deux dans le personnage bizarre d'Hamlet et de joindre ensemble les éclairs de la raison, les ruses d'un égarement calculé et le désordre involontaire de l'âme.*'

An Guizot und Villemain schliesst sich Barante, berühmt als Staatsmann, noch berühmter als Geschichtschreiber der Herzöge von Burgund. Auch er war ein eifriger Freund der deutschen und englischen Literatur; er übersetzte Schiller'sche Stücke für das *Théâtre Étranger* und schrieb eine Abhandlung über den Hamlet.[1] Er hat einen ausserordentlichen Fortschritt in der französischen Shakespeare-Kritik gemacht und ist tiefer eingedrungen als alle seine Vorgänger. Er hat zuerst den Hamlet als ein von einem grossen, einheitlichen Gedanken getragenes und durchdrungenes Kunstwerk erfasst und die organische Folgerichtigkeit und Nothwendigkeit alles dessen begriffen, was seine Vorgänger als fehlerhafte Auswüchse betrachtet haben, selbst die Todtengräber-Scene nicht ausgenommen. Ja nach ihm hat Shakespeare keinem seiner Werke eine ausgesprochenere, stetigere *(continue)* und festere Einheit der Absicht und Färbung gegeben als dem Hamlet. Ob wir dem von ihm aufgestellten Grundgedanken des Stückes als solchem beizupflichten vermögen, ist eine andere Frage. Die Ursache, warum diese Tragödie sich eines so ausserordentlichen Ruhmes erfreut, findet Barante in dem Umstande, dass sie mehr als irgend ein anderes Stück Shakespeare's beweist, wie dieser Dichter die wunderbare Kunst besessen habe, sich des gemeinen Volkes zu bemächtigen und doch zu gleicher Zeit die aufgeklärten und denkenden Geister zu entzücken. Im Hamlet hat nach ihm Shakespeare dem eigenen Genius in seiner ganzen Universalität und abwechs-

1) Mélanges Historiques et Littéraires (Paris 1824) III, 217—234.

lungsreichen Fülle freien Lauf gelassen; hier hat er gezeigt, wie er selbst die Welt und die menschliche Natur ansah. Er hat darin aber auch dem Geiste seiner Zeit Ausdruck geliehen. Der Hamlet ist nach Barante in einer Epoche entstanden, in welcher der menschliche Geist, lange von den Banden einer unvollkommenen Civilisation gefesselt, einen neuen Aufschwung zu nehmen begann, einen Aufschwung voll Beweglichkeit, voll Wissbegierde und Eifer. Man findet daher im Hamlet alle Wirkungen jenes Erstaunens und jener Trunkenheit, in welche Gelehrsamkeit und Philosophie die ersten Generationen versetzten, die sich ihnen mit der ganzen Anziehungskraft der Neuheit hingaben. Der Luxus der neuerworbenen Kenntnisse, die Häufung der Raisonnements, die Verschwendung der Reflexionen musste nothwendiger Weise den Charakter jener Jahrhunderte ausmachen, in denen die Wissenschaften und die Geistesbildung auf's neue erwachten. Der Held des Stückes zumal ist ganz nach den Ideen jener noch naiven Zeiten geformt.

Hamlet hat auf einer jener deutschen Universitäten studirt, wo man schon damals, d. h. zu Shakespeare's Zeiten, die Prinzipien der Dinge metaphysisch untersuchte, wo man schon damals in einer idealen Welt lebte, und wo die Träumerei den Menschen auf das innere Leben hinführte. Sein Kopf war mit Ungewissheit, Zweifel und Schwäche gefüllt, er war was das Volk einen 'Ueberstudirten' nennt, der vor lauter Studiren verrückt wird. Nachdem er den Geist seines Vaters gesehen und beschlossen hat, sich wahnsinnig zu stellen, kann man die Gränze zwischen seiner Vernunft und seinem Wahnsinn nicht mehr erkennen.

Aber nicht Hamlet allein, alle Personen des Stückes dogmatisiren ohne zu handeln; alle gefallen sich darin, '*à parler sans conclure*'; alle haben einen Zug von Pedanterie. So der König, der seine Gewandtheit und Klugheit nur in Worten zeigt und sich auf nichts vorzubereiten versteht, das er kommen sieht. So Polonius, welcher die Fadheit des Ministers und Höflings in doktoraler Sprache zur Schau trägt. So Laertes, der selbst dem wahren Schmerz in schwülstiger Sprache Ausdruck giebt. So endlich der Geist,

welcher uns mit selbstgefälliger Gelehrsamkeit die pharmaceutischen Eigenschaften auseinandersetzt, welche man zu damaliger Zeit dem Schierlingssafte zuschrieb. Die Frauen allein sind von diesem Stile ausgenommen, wobei dem Dichter die Anerkennung gezollt wird, dass es keinem Dramatiker so wie ihm gelungen sei, den Unterschied der beiden Geschlechter in seinen Charakteren darzustellen.

Dies ist offenbar die schwächste Seite des Barante'schen Essai's. Den absichtlichen Gegensatz in den Charakteren Hamlet's und des Laertes hat er nicht ergründet und auch den König beurtheilt er falsch. Ueberhaupt trifft er mit diesen Betrachtungen nicht den Kern der Charaktere. Sehr bemerkenswerth ist dagegen, was er über den Gang des Stückes äussert und was an Goethe's (den Barante übrigens nicht anführt) Worte erinnert: 'Der Held hat keinen Plan, aber das Stück ist planvoll.' 'Jede Scene', sagt Barante, 'noch mehr als jede Person ist bestimmt, das Leere und Nichtige der menschlichen Dinge zum Bewusstsein zu bringen; der Gang der Handlung scheint im Geiste des Skepticismus concipirt. Das sind keine Begebenheiten, welche durch den Willen, die Voraussicht, oder die Leidenschaften der Menschen vorbereitet und herbeigeführt werden. Das ist nicht der leitende Faden des Verhängnisses, der die Handlungen der Menschen zu einem ihrem Willen entgegengesetzten Ziele führt, wie in der antiken Tragödie. Das ist auch nicht der freie menschliche Wille, der in seiner ganzen Kraft wirkt und doch verurtheilt ist, eine vom Schicksal vorgezeichnete Bahn zu beschreiben, wie wir es im Macbeth sehen. Der Zufall und nicht die Vorsehung scheint eine Begebenheit nach der anderen herbeizuführen, ohne uns irgend eine Richtung, irgend einen sittlichen Zweck zu zeigen. Es ist wahr, die Schuldigen werden bestraft, aber durch Zufall, ohne dass irgend eine Nothwendigkeit, irgend eine Verkettung des Verbrechens mit der Strafe die göttliche Hand offenbarte. Die Unschuld wird in denselben Untergang hinabgezogen. — Hamlet hat in seinen träumerischen Zweifeln das Gefühl für Gut und Böse verloren; er ist schwach, hartherzig, grausam und '*déloyal*' geworden.

Man beklagt ihn wegen dessen, was er thut, aber die Bestrafung scheint nicht ungerecht. — "*Qu'est ce que de nous!*" Das ist die am Ende jeder Scene wiederkehrende Moral.'

Hinsichtlich des Geistes erklärt sich Barante natürlicher Weise für Shakespeare gegen Voltaire und beruft sich dabei auf Lessing. Die Unterredung Hamlet's mit seiner Mutter ist ihm im geraden Gegensatze zu Duport,[1] '*du plus haut pathétique.*' Das Begräbniss Ophelien's sieht er als den eigentlichen Schluss an, denn die Lösung des Knotens ist nach ihm die Klippe des Stückes, insofern es eigentlich keinen Knoten hat. '*La disposition morale où nous laisse cette tragédie a de même quelque chose d'indécis et de fatigant; le doute a présidé à tout son ensemble et pèse encore sur le dénouement.*'

Gleichzeitig mit den Bestrebungen der Sorbonne, durch das Studium der fremden Literaturen dem französischen Geiste neue Nahrung zuzuführen, seinen Horizont zu erweitern und neue Grundlagen für Kritik und Aesthetik zu gewinnen, begann die von den Romantikern ausgehende Umwälzung in der Poesie. Hier wurden die Ergebnisse der ausländischen Einwirkungen praktisch verwerthet. Es ist hier nicht der Ort, die Einflüsse aufzuzeigen, welche Shakespeare auf die neue Schule geäussert hat, um so weniger als das Augenmerk und Bestreben der Romantiker vorzugsweise auf das historische Drama gerichtet war, während die grossen Tragödien Shakespeare's unbeachtet blieben. Nur durch Alfred de Vigny's Uebersetzungen wurden auch Othello und der Kaufmann von Venedig gewissermassen in's Treffen geführt. Erst in den abgeleiteten Stadien des Romanticismus, wenn wir uns dieses Ausdrucks bedienen dürfen, tritt auch der Hamlet wieder auf, einmal in George Sand's Etude sur Hamlet und sodann in Alexandre Dumas' Uebersetzung oder richtiger Bühnenbearbeitung.

---

1) Um Missverständnissen vorzubeugen, bemerken wir ausdrücklich, dass Duport's Werk vier Jahre später als Barante erschienen ist. Duport ist eben ein Nachzügler der Voltaire-Laharpe'schen Schule, der leider von Barante nichts gelernt hat.

Was G. Sand anbetrifft, so bedauern wir, dass uns ihr Aufsatz trotz der aufgewandten Mühe bis jetzt unzugänglich geblieben ist. Dass sie zum ersten Mal ein Shakespeare'-sches Lustspiel für die französische Bühne bearbeitet hat, ist bereits oben erwähnt worden.

Der Hamlet von Dumas und Paul Meurice kam am 15. December 1847 auf dem *Théâtre Historique* zum ersten Male zur Aufführung.[1] Was es mit dem Urtheile Lacroix's (p. 335) auf sich hat, dass dies der wahrhafte und von einer Meisterhand vollkommen reproduzirte Hamlet sei, wird sich sogleich zeigen. Dumas ist ein ausserordentlich gewandter dramatischer Fabrikant, dem Alles auf Bühnenwirkung ankommt, wie er auch im vorliegenden Falle bewiesen hat. Ihm gilt der Hamlet nur als ein effectreicher Stoff, welchen er dem Geschmacke des Pariser Publikums mit rücksichtsloser Freiheit angepasst hat. Zunächst hat er durchgängig gekürzt; Osrick ist sogar gänzlich gestrichen und Güldenstern hat seine Rolle übernehmen müssen. Auf der anderen Seite hat Dumas kein Bedenken getragen, nicht nur einzelne Züge, sondern sogar eine ganze Scene (I, 5) einzuschieben. Andere Scenen hat er umgestellt, wobei ihn namentlich die Rücksicht auf den Dekorationswechsel geleitet hat. Abgesehen von den Akten ist das Stück nämlich noch in acht Partien abgetheilt, und nur zu Anfang einer solchen Partie tritt ein Wechsel der Dekoration ein — ein schwacher Rest der klassischen Einheit des Ortes. Aus diesem Grunde geht Hamlet nach dem Zwischenspiel nicht in das Closet seiner Mutter, sondern diese muss auf seine Aufforderung zu ihm kommen. Eben deshalb ist auch die Kirchhof-Scene in den vierten Akt verlegt. Zahlreiche andere Züge von des Bearbeiters Erfindung sind jedoch nicht durch diesen Umstand bedingt. Dahin gehört, dass die Aufforderung den Platz zu wechseln, als der Geist sein

1) Nach Lacroix a. a. O. hat Dumas schon früher Hamlet'sche Züge auf seinen Lorenzo im gleichnamigen Stücke übertragen: *'c'est le même caractère'*, sagt Lacroix, *'qui doit se cacher sous un masque, là de folie, ici de lâcheté (!!); ce sont les mêmes desseins à accomplir.'* Daraus scheint sich keine besondere Aehnlichkeit zu ergeben.

unterirdisches Schwört! ruft, dem Horatio in den Mund gelegt ist; dass Hamlet dem Schauspieler, der ihm den Mord des Gonzago mit seiner Einlage spielen soll, einen Ring schenkt; dass Ophelia, als der König und ihr Vater ihr Zusammentreffen mit dem Prinzen belauschen, an einem Betstuhl kniet; dass Lucianus im Zwischenspiel aus einem Neffen des Königs zu seinem Bruder gemacht ist; dass er ihm das Gift nicht in's Ohr, sondern in den Mund giesst; und dass endlich Hamlet nach der Tödtung des Polonius, Opheliens gedenkend, ausruft:

— Polonius! ah! je suis bien maudit!
Celle qui portera le poids de ma folie
Sera donc toi toujours, Ophélie, Ophélie! &c.

Wie bei Ducis ist der Rahmen des Stückes sehr verengert, indem der norwegische Hintergrund gestrichen ist. Auch geht Laertes nicht erst nach Frankreich, sondern ist bereits zu Anfang des Stückes von dort zurückgekehrt und stellt sich aus diesem Anlass dem Könige in der Audienzscene vor. Hamlet wird nicht nach England geschickt, sondern verbirgt sich nach dem Morde des Polonius einige Zeit am Meeresufer und in der Nähe einer Kirche, wo er vor seiner ihn anrufenden Mutter flieht. Auf diese Weise erfährt er Ophelien's Tod nicht eher als bei ihrer Beerdigung. Die am tiefsten greifende Aenderung ist jedoch der Schluss. Hamlet, welcher beim Fechten vom Laertes kein Mal getroffen wird, entwindet diesem das Rappier, hebt es auf und präsentirt ihm aus Artigkeit das seinige. So bekommt er das vergiftete Floret in die Hände, mit welchem er zunächst Laertes, und als dieser den Verrath bekennt, den König tödtlich verwundet. Den Giftbecher hat er beharrlich zurückgewiesen. Da erscheint nochmals der Geist und hält Gericht. Dem Laertes und der Königin, welche um Gnade flehen, wird verziehen. Zum erstern spricht der Geist:

— Ton sang trop prompt t'entraîna vers l'abîme,
Laërte, et le Seigneur t'a puni par ton crime.
Mais tu le trouveras, car il sonde les coeurs,
Moins sévère là-haut! Laërte, — prie et meurs!

Die an die Königin gerichteten Worte des Geistes lauten:

— Ta faute était ton amour même,
Ame trop faible, et Dieu vous aime quand on aime!
Va, ton coeur a lavé sa honte avec ses pleurs:
Femme ici, reine au ciel, Gertrude, — espère et meurs!

Dem Claudius dagegen wird zugerufen:

— Pas de pardon! Va, meurtrier infâme!
Pour tes crimes hideux, dans leurs cercles de flamme,
Les enfers dévorants n'ont pas trop de douleurs!
Va, traître incestueux, va! — désespère et meurs!

Als nun Hamlet klagt, was er arme verlassene Waise noch auf Erden solle, und welche Strafe ihn treffen werde, dafür dass er statt des Einen Schuldigen vier dem Tode überliefert habe, spricht der Geist das Schlusswort: *Tu vivras!* Er erhält nicht einmal einen Verweis für den Polonius! Dass durch ein solches Richteramt dem Geiste eine ganz andere und zwar unrichtige Bedeutung zu Theil geworden ist, lässt sich unschwer erweisen; allein über solche Dinge pflegt das grosse Pariser Publikum nicht nachzudenken, am wenigsten, wenn ihm ein solcher Knalleffekt dargeboten wird.[1] Das Ueberleben Hamlet's bezeichnet Chatelain in der unten angeführten Stelle geradeswegs als '*une idée burlesque*.'

Solchen Aenderungen gegenüber will es nicht viel bedeuten, dass die Charaktere französisch verflacht sind, dass von Hamlet's Wahnsinn wenig zu merken und Ophelia, wiewohl in anderer Weise als bei Ducis, merkwürdig vergriffen ist. Natürlich sind auch die prosaischen Stellen in Versen übertragen. Sprache und Versbau sind übrigens himmelweit von Ducis verschieden und zwar, so weit es die freiere Behandlung des Verses angeht, zu ihrem Vortheil. Bisweilen jedoch machen sie, wenigstens auf unser Gefühl, den Eindruck, als hätte die Muse statt des Kothurns den

1) In ganz ähnlicher Weise musste auf Wunsch der Theaterdirektion die im Odéon 1848 aufgeführte Uebersetzung des Macbeth von Emile Deschamps 'verschönert' werden, indem die Hexen wieder erscheinen und den Knoten lösen mussten. Dieser so zurechtgestutzte Macbeth erlebte 100 Vorstellungen hinter einander. Chatelain, Hamlet: Tragédie en 5 Actes de W. Shakespeare, trad. en Vers Français. Londres 1864, Introd. X fg.

modernsten Soccus angezogen, so z. B. wenn Ophelia, erst durch ihren Vater darauf gebracht, dass Hamlet sie liebt, ausruft:

Il m'aime, il m'aime, oh que je suis heureuse!

Oder wenn Laertes sagt:

Le dernier jour, ce monde et l'autre, peu m'importe!
Que je venge mon père et que Satan m'emporte!

Hamlet charakterisirt sich einmal mit den Worten:

— Je suis bon diable
Et veux tout ce qu'on veut.

Doch das klarste Bild vom Stile des Uebersetzers — *sit venia verbo* — wird der Leser erhalten, wenn wir wiederum den grossen Monolog als Probe mittheilen:

— Être ou n'être pas, voilà la question!
Que faut-il admirer? la résignation
Acceptant à genoux la fortune outrageuse,
Ou la force luttant sur la mer orageuse
Et demandant le calme aux tempêtes? — Mourir!
Dormir! et rien de plus, et puis, ne plus souffrir!
Fuir ces mille tourments pour lesquels il faut naître!
Mourir! Dormir! — Dormir! qui sait? rêver peut-être!
— Peut-être? — ah! tout est là! Quels rêves peupleront
Le sommeil de la mort, lorsque sous notre front
Ne s'agiteront plus la vie et la pensée?
Doute affreux qui nous courbe à l'ornière tracée!
Eh! qui supporterait tant de honte et de deuil,
L'injure des puissants, l'outrage de l'orgueil,
Les lenteurs de la loi, la profonde souffrance,
Que creuse dans le coeur l'amour sans espérance,
La lutte du génie et du vulgaire épais? ....
Quand un fer aiguisé donne si bien la paix!
Qui ne rejetterait son lourd fardeau d'alarmes
Et mouillerait encor de sueurs et de larmes
L'âpre et rude chemin? si l'on ne craignait pas
Quelque chose, dans l'ombre, au delà du trépas!
Ce pays inconnu, ce monde qu'on ignore
D'où n'a pu revenir nul voyageur encore —
C'est là ce qui d'horreur glace la volonté!
Et, devant cette nuit, l'esprit épouvanté
Garde les maux réels sous lesquels il succombe
De préférence aux maux incertains de la tombe!
Puis, ardente couleur, la résolution
Descend aux tons pâlis de la réflexion;

Puis, l'effrayant aspect troublant toutes les tâches,
Des plus déterminés le doute fait des lâches.

OPHÉLIE (à part).

Son rêve plane en haut, mon amour pleure en bas.
Aveuglé de clartés, il ne me verra pas!

HAMLET (apercevant Ophélie).

Ophélie! ô jadis ma vie et ma lumière!
Parle de mes péchés, ange, dans ta prière!

Ein Verdienst wird sich auch der Dumas'schen Bearbeitung nicht absprechen lassen, das Verdienst zur Einführung Shakespeare's in die weitesten — nicht blos literarischen — Kreise des französischen Volks beigetragen und dadurch zur umgestaltenden Entwickelung des französischen Geistes mitgewirkt zu haben. Dumas' Bearbeitung wurde auf dem Théâtre Historique 135 Mal hinter einander gespielt und brachte über 400,000 Francs ein. Rouvière spielte hier und später im Odéon zwanzig Jahre lang den Hamlet. '*Hamlet et Rouvière*', sagt Dumas, '*pendant vingt ans, ne firent qu'un.*' [1] Uebrigens steht die Bearbeitung von Dumas keineswegs vereinzelt da, vielmehr sind vor wie nach ihm verschiedene Bearbeiter und Uebersetzer auf demselben Felde mit Erfolg thätig gewesen. Bereits im Jahre 1829 war eine metrische Bearbeitung des Hamlet von Léon de Wailly im Odéon zur Aufführung gekommen. Lediglich für die Bühne bestimmt ist dieselbe unseres Wissens gar nicht

1) S. Etude sur Hamlet et sur W. Shakspeare par Alex. Dumas. Paris, Michel Levy, 1867. — Rouvière (gest. zu Paris 1865) studirte ursprünglich die Rechte und beschäftigte sich dann eine Zeit lang mit Malerei, bis er sich der Schauspielkunst widmete. Nach einem deutschen Urtheile (Auf dem Vulkan. Pariser Schilderungen von Sigmund Kolisch, Stuttgart 1868, S. 200 — 207) gelang es ihm nicht, in den Geist Shakespeare's einzudringen und die Schranke zu durchbrechen, welche die französische Gefühls- und Denkweise für immer von den unermesslichen Dichtungen desselben scheidet. Aus dem Othello, den er gleichfalls auf dem Théâtre Historique spielte, machte er nichts als ein Zerrbild, so dass das Stück nach wenigen Vorstellungen wieder von der Bühne verschwinden musste. — Im Winter 1867 wurde Dumas' Hamlet-Uebersetzung im Gaîté-Theater gegeben, wo eine Schauspielerin, Madame Judith, den Hamlet spielte, aber mit entschiedenem Missfallen aufgenommen wurde. Vergl. Madame Judith dans Hamlet, &c. Paris, impr. Poupart-Davyl, 1868 pp. 35 (Shakespeare-Jahrbuch III, 431).

im Druck erschienen, so dass wir weder über ihren Charakter noch über ihren Erfolg nähere Daten anzugeben vermögen. Ein keineswegs günstiges Vorurtheil für den Bearbeiter erweckt jedoch der Umstand, dass er nach Chatelain's Angabe (Introd. XVI) Burns in Prosa (!!) übersetzt hat. *'Le burlesque'*, fügt Chatelain hinzu, *'ne peut aller plus loin.'* Sogar zu einer französischen Oper wurde Hamlet bearbeitet, doch können wir leider auch über diese nichts Genaueres mittheilen.[1] Eine andere Uebersetzung in Prosa mit gegenüberstehendem Text erschien 1837 in den von D. O'Sullivan herausgegebenen Chefs-d'Oeuvre de Shakespeare, welche zu der Bibliothèque Anglo-Française, ou Collection des Poètes Anglais les plus estimés &c. gehören. Die verschiedenen in diesem Sammelwerke enthaltenen Stücke sind von verschiedenen Schriftstellern übersetzt, der Hamlet von Ernest Fouinet, und der Herausgeber hat kurze Einleitungen und erklärende Anmerkungen hinzugefügt, welche, wenigstens was den Hamlet anbetrifft, ohne Bedeutung sind. Bemerkenswerth ist nur, dass derselbe die Reden, welche Marcellus und Horatio an den Geist richten, wie die Schilderung des Fegefeuers, so sehr dem Geiste der katholischen Kirche entsprechend hält, dass er sich bewogen findet, denen beizutreten, welche Shakespeare für ein Mitglied dieser Kirche erklärt haben. Der Name O'Sullivan reicht hin, um dies begreiflich zu machen; übrigens fühlt er recht wohl, dass er mit dieser Ansicht auf den Beifall und die Sympathie eines grossen Theils der französischen Nation rechnen kann. *'Les sentiments religieux, prêtés à Shakespeare'*, sagt er S. 232, *'ne seraient qu'un titre de plus à notre admiration pour cet étonnant génie.'* Die, zwei Jahre nach O'Sullivan (1839) erschienene Uebersetzung von Davésiès de Pons ist uns bis jetzt noch nicht zu Gesicht gekommen. Zwei fernere Gesammtüber-

1) Lacroix 337. — Seitdem dies geschrieben wurde, haben die Herren Michel Carré, Jules Barbier und Ambroise Thomas nicht nur das französische, sondern auch das deutsche Publikum abermals mit einer solchen Abgeschmacktheit vertraut gemacht. (1876)

setzungen des Shakespeare von Benjamin Laroche und von Francisque Michel — in Prosa — beide 1842 erschienen, citirt Lacroix 44 und 334. Was die (bekanntlich ebenfalls in Prosa abgefasste) Uebersetzung von François Victor Hugo anlangt, so ist auch in ihr eine besondere Betonung auf den Hamlet gelegt, indem derselbe an die Spitze des Werkes gestellt und selbst von der Quarto von 1603 eine Uebertragung beigegeben ist. Die grösste Merkwürdigkeit dieser Uebersetzung ist mit ihren eigenen Worten: '*Elle offrira au lecteur cette nouveauté dernière: l'auteur de Ruy Blas commentant l'auteur d'Hamlet.*' Dieser Trompetenstoss wird würdig vervollständigt durch eine Stelle in Victor Hugo's Buch über Shakespeare, wo er das Werk seines Sohnes als die drohendste Gefahr für die bestehende Staatsgewalt in Frankreich proklamirt und die Regierung höhnisch auffordert, vor diesem 'Shakespeare ohne Beisskorb' auf ihrer Hut zu sein. Stolz lieb' ich den Spanier — aber nicht frech. Die Einleitung, die dieser gefährliche Uebersetzer zum Hamlet giebt, ist im höchsten Grade feuilletonistisch und schliesst mit folgender Tirade an die Jünglinge Frankreichs, die Schulkameraden des Uebersetzers: '*Restez à jamais fidèles à la sainte cause du progrès. Soyez fermes, intrépides et magnanimes. — — Regardez bien et par cette froide nuit d'hiver, à la pâle clarté du ciel étoilé vous verrez passer — armé de pied à cap, le bâton de commandement à la main — ce spectre en cheveux blancs qui s'appelle* LE DEVOIR.'

Etwas ausführlicher müssen wir über die jüngste Uebersetzung sprechen, welche der Chevalier de Chatelain, ein sehr fruchtbarer Uebersetzer englischer und deutscher Poesie, zur 300jährigen Jubelfeier Shakespeare's hat erscheinen lassen (Londres, Rolandi, 1864). Chatelain mag als Vertreter der jüngsten Epigonen der französischen Romantik gelten; Charles Bandelaire, Lecomte de Lille, Théodore de Banville, Théophile Gauthier, Roger de Beauvoir u. A. sind diejenigen zeitgenössischen Poeten, denen er sich in der Einleitung p. XVI beigezählt wissen will. Von Théodore de Banville hat er seiner Arbeit ein Motto vorgesetzt, das

an Ueberschwänglichkeit und Schwulst in der That das Mögliche leistet. Hören wir nur die Schlussverse:

> *Toute création à laquelle on aspire,*
> *Tout rêve, toute chose émane de Shakespeare.*
> *Shakespeare! . . . ce penseur! Ombre! Océan! Éclair!*
> *Abîme comme Goethe! âme comme Schiller!*
> *Lyre dont chaque note a des manteaux de flamme!*
> *Oeil ouvert gravement sur la nature et l'âme!*
> *Phare que, pour guider ses pâles matelots,*
> *L'Art a fait rayonner sur les alpes des flots!*

Chatelain hat richtig eingesehen, dass nicht Shakespeare den Formen der französischen Poesie angepasst werden kann — wie Ducis wollte — sondern dass umgekehrt die letzteren sich ihm anpassen müssen. Er erklärt sich leidenschaftlich gegen alle von seinen Vorgängern mit Shakespeare vorgenommenen Aenderungen und zeichnet sich die Aufgabe vor, seinen Landsleuten den echten und unverfälschten Shakespeare vorzuführen. Aber wie hat er diese Aufgabe gelöst? Statt irgend einer guten Ausgabe, sei es von Dyce, Collier oder wem sonst, hat er seiner Uebertragung die auf dem Londoner Prinzessin-Theater übliche Bühnenbearbeitung zu Grunde gelegt und erklärt seine Arbeit für ein Facsimile oder eine Photographie dieser *Acting Edition!* Aus welchem Grunde er ein solches Verfahren eingeschlagen hat, ist nicht ersichtlich, denn den Zutritt zu den französischen Brettern hat er dadurch seiner Uebersetzung doch nicht eröffnet. Selbstverständlich fehlt es seinem Originale nicht an Streichungen; Fortinbras, Norwegen und der polnische Krieg fehlen; die schönen Verse von den Weihnachtsnächten (I, 1) wie der Ortswechsel beim Schwören auf das Schwert fehlen; der Anfang des zweiten, der Schluss des dritten und die zweite Scene des fünften Aktes (zwischen Hamlet und Horatio) fehlen; Reynaldo ist gestrichen; beim Gebet des Königs tritt Hamlet gar nicht auf; &c. Wenn der Uebersetzer den wirklichen Shakespeare kennt, so ist es unbegreiflich wie er, zumal bei seinen Vorsätzen, so tief einschneidende Auslassungen adoptiren konnte. Ganz wie bei seinen so scharf von ihm getadelten Vorgängern steht den Auslassungen eine Fülle eigener

Zuthaten gegenüber, welche wir nicht auf Rechnung der *Acting Edition* setzen können. Da sich der Uebersetzer nämlich in der Einen Hinsicht streng an das Original gehalten hat, dass er die Verse in Versen und die Prosa in Prosa übersetzt hat, so hat ihm natürlich in den metrischen Partien der Alexandriner grosse Schwierigkeiten bereitet und ihn zu zahlreichen Flickwörtern, ja sogar zu Flickversen genöthigt. Selbst die allbekannten schönen Sentenzen und Bilder, welche kaum die Aenderung eines Buchstabens vertragen, sind oft solchen Nothbehelfen zum Opfer gefallen. So heisst es:

Hélas! Fragilité, c'est vrai, ton nom est femme!

Dans l'oeil de mon esprit, Horace, et dans mon coeur.

Oh! oui, c'était un homme à tout prendre, au total,
Dont je ne verrai point le pareil ou l'égal.

N'emprunte pas d'argent; emprunter est folie,
C'est du vin de la vie aller boire à la lie.

C'est vrai, le froid est âpre, et nous démoralise.

Un rat! — un rat m'excède.

Wenn wir nicht umhin können, dem Uebersetzer hierbei Vers und Reim als Milderungsgründe anzurechnen, so fällt dies doch in den prosaischen Stellen weg, wo nichtsdestoweniger derselbe Uebelstand wiederkehrt. So lautet der Schluss von Hamlet's Liebesbrief: '*tant que cette machine qui se meut, agit et pense, appartiendra à Hamlet.*' In Hamlet's Rede an den Schauspieler ist gar ein lateinischer Vers eingeschoben: '*c'était le récit d'Enée à Didon, une sorte d'Infandum regina jubes renovare dolorem.*' Wie steht es da mit dem Facsimile? oder wenn die *Acting Edition* wirklich diesen Zusatz besitzen sollte, wie konnte ein verständiger Uebersetzer ihr folgen?

Wie die ganze genannte Poeten-Gruppe, so reitet auch Chatelain das Steckenpferd der Archaismen, die er namentlich aus Montaigne und Rabelais bezieht. Ohne Archaismen, behauptet er, könne weder Shakespeare, noch Chaucer (denn auch an diesen hat er sich gewagt), noch sonst ein älterer Dichter übersetzt werden, möge die

'*Académie dite Française*' dazu sagen, was sie wolle. Das '*Monsieur*', dessen sich Dumas in seinem Hamlet so oft bedient, versetzt ihn in gelinde Wuth; er geht nicht von *Messire* ab, das für ihn eine gewisse Glorie besitzt. Besonders liebt er auch das persönliche Pronomen beim Zeitworte auszulassen, was freilich bei dem ihm vom Verse auferlegten Zwange öfter eine Noth als eine Tugend ist. Neben den Archaismen lässt er aber eine grosse Zahl modernster Ausdrücke und Wendungen aus dem täglichen Leben der Pariser hergehen, welche wir euphemistisch als Familiarismen bezeichnen möchten. Allerdings sind Archaismen und Neologismen die beiden Mittel, durch welche die romantische Schule die französische Sprache vom akademischen Joche befreit und ihr einen reichern Wortschatz und eine freiere Bewegung verliehen hat, so dass sie immer weniger den ihr von Voltaire gegebenen Beinamen einer 'stolzen Bettlerin' verdient. Es kommt nur auf das Verständniss und den Geschmack an, mit welchem dies Verfahren angewendet wird. Beide Bedingungen lässt Chatelain vermissen; bei ihm ist die Sprache eine wunderbar gemischte Gesellschaft, in welcher sich die auf so liberale Weise zum tragischen Verse zugelassenen Familiarismen oft sehr sonderbar ausnehmen. Wird doch S. 11 sogar die *Cholera morbus* eingeführt, die einer Anmerkung zufolge bereits zu Shakespeare's Zeiten unter dem Namen *Trousse-Galant* existirt haben soll. Ophelia wird S. 39 von ihrem Vater als '*un vrai morceau de roi*' bezeichnet — warum nicht lieber gleich als '*une pièce de résistance?*' Doch das Beste wird sein, als Probe und zur Vergleichung abermals — nun zum letzten Male — den Monolog vorzuführen:

Telle est la question: Etre ou bien ne pas être: —
A savoir, si l'esprit de lui-même est plus maître,
En supportant les coups, les flèches du destin,
Plutôt qu'en se cabrant sur des soucis sans fin,
S'anéantir? Mourir — dormir — pas d'avantage;
Dire qu'en s'endormant soudain on met l'ancrage
Sur les peines du coeur, sur les maux, les ennuis
Dont l'humaine nature est l'insondable puits.
C'est là la fin des fins, oui dà! la fin dernière,

Que l'on doit désirer de façon singulière.
Mourir — dormir — dormir — peut-être pour rêver,
Oui dà, voila le HIC; *il le faut observer:*
Dans ce sommeil de mort quand d'humeur misanthrope
Nous aurons rejeté notre frêle enveloppe,
Quels rêves surgiront?... Cela donne à penser,
Et le pour et le contre il nous le faut peser.
Car quel est celui-là qui serait assez bête
Pour supporter du sort l'incessante tempête,
Les torts de l'oppresseur, de l'orgueilleux le 'Moi!'
Les peines de l'amour, les délais de la loi,
Des employés hargneux le dédain, l'insolence
Qu'endure le mérite aux mains de l'ignorance,
Quand avec un poignard il pourrait mordicus!
S'exempter de l'impôt, et gagner son quitus? [1]
Quel est-il celui-là qui sans fin et sans cesse
Porterait des fardeaux jusques à la vieillesse,
Pour grogner et suer, maugréant sur son sort,
Si n'était la terreur de ce qui suit la mort:
La mort, pays lointain, qui se perd dans les brumes
De la pensée humaine, et dans ses amertumes,
Pays inexploré dont jamais voyageur
N'est encor revenu, jette le froid au coeur,
Et nous fait supporter nos maux et nos misères
De l'inconnu plutôt qu'aller sonder les sphères.
La conscience ainsi fait de nous des poltrons;
La résolution chez les plus fanfarons
Forte en couleur d'abord, et blêmit et se fane,
Au penser de la mort, à son sublime arcane;
Et des projets ainsi grands de dimensions,
A l'état de projets meurent — sans actions.
Mais doucement voici la charmante Ophélie ....
Nymphe, en tes oraisons pense à moi, ne m'oublie!

Haben wir nun hiermit unsere kritische Musterung der französischen Hamlet-Uebersetzungen zu Ende geführt und fragen wir nach dem Gesammtergebniss derselben, so stellt

---

1) *Nous avons une explication à donner à propos de ce mot de* QUITUS — *corruption du latin* QUIETUS. *Nous dirons donc à nos lecteurs, ce qu'ils croiront sans peine, que nous avons été — jeune! — et c'est très-vrai, à preuve qu'aujourd'hui nous sommes vieux! Or, dans notre verte jeunesse — étant clerc de notaire, nous avons poursuivi l'obtention pour de vieux comptables, de certificats de* QUITUS — *certificats qui les exonéraient de toutes réclamations sur les faits et gestes de leur précédente administration. C'est dans ce sens que nous employons ce mot.* — NOTE DU TRADUCTEUR.

sich heraus, dass die Franzosen noch keine philologisch treue und zugleich künstlerisch vollendete Uebertragung dieses (von ihnen am häufigsten übersetzten) Trauerspiels — viel weniger des ganzen Shakespeare — besitzen, die sich unserer Schlegel-Tieck'schen ebenbürtig an die Seite stellen könnte, ja dass ihnen eine solche Uebersetzung wahrscheinlich nicht möglich ist. In der That giebt es nur von sehr wenigen Shakespeare'schen Tragödien metrische französische Uebersetzungen; von den Historien und Lustspielen fehlen sie unseres Wissens noch gänzlich. Der Alexandriner mit seinen epigrammatisch zugespitzten Couplets und den nach strenger Regel wechselnden männlichen und weiblichen Reimpaaren ist von so wesentlich anderem Charakter und selbst in seiner modernen freieren Behandlung so ungeeignet zur Wiedergabe des natürlichen und der reichsten Abwechselung fähigen Fünffüsslers, dass, wie wir gesehen haben, die bedeutendsten französischen Shakespeare-Uebersetzer bis auf den heutigen Tag der Prosa den Vorzug gegeben haben. Soll Vers für Vers übersetzt werden, so sind bei dem grösseren Umfange des Alexandriners die Flickwörter und Füllsel unvermeidlich, während anderenfalls zahlreiche Enjambements entstehen und den natürlichen Redefluss beeinträchtigen müssen. Allerdings sind bereits Versuche mit französischen Fünffüsslern gemacht worden — wir erinnern namentlich an Sabatier's Uebersetzung des Tell[1] — denen jedoch vor allem der Umstand entgegensteht, dass es der französischen Sprache durchaus an der Quantität gebricht und solchen Versen mithin jedes metrische

---

1) Wilhelm Tell, Poëme Dramatique, par Schiller, traduit dans le mètre de l'Original par François Sabatier-Ungher. Königsberg 1859. — Vergl. Fragments de Marie Stuart. Tragédie de Schiller, traduite dans le mètre de l'original par C. Villatte. In: Herrig's Archiv, Bd. 37, S. 301—320. — César Villatte, Le Tasse. Drame de Goethe. Acte I. Traduction littérale en vers conformes au mètre de l'original. Neustrelitz 1867 (Programm). — Schon Baif, freilich kein sehr empfehlenswerthes Vorbild, hat in seiner Uebersetzung der Antigone französische Fünffüssler versucht: Antigone, tragédie en vers de cinq pieds, traduite du Grec de Sophocle par Jean Antoine de Baif. Paris 1573. (1876)

Kennzeichen fehlt. Es fragt sich aber, ob diese Versuche bereits als erschöpfend und die Frage entscheidend zu betrachten sind, oder ob nicht erneute Bemühungen, die Sprache quantitirend zu behandeln, der Mühe lohnen möchten. Vielleicht wäre diese Revolution auch nicht grösser als der von den Romantikern vollbrachte Umsturz der dramatischen Einheiten. Die dichterische Uebersetzung ist gerade das Feld, auf welchem solche Neuerungen am leichtesten vor sich zu gehen pflegen; wie sich die klassische Ausbildung unseres Hexameters vorzugsweise an Voss'ens Homer knüpft, so könnte die Einführung des französischen Fünffüsslers am passendsten durch eine Shakespeare-Uebersetzung vermittelt werden.

Allein selbst abgesehen von diesem vielleicht der Zukunft vorbehaltenen Probleme ist auch innerhalb der gegenwärtig bestehenden Schranken das Ziel einer klassischen Shakespeare-Uebersetzung von den Franzosen noch nicht erreicht, insofern wir einer in Prosa abgefassten diesen Rang nicht zuzugestehen vermögen. Den grössten Theil der Schuld daran trägt einerseits der Mangel wirklich philologischer Shakespeare-Studien, wie andererseits der Mangel wissenschaftlicher Aesthetik. Gleichwohl lassen sich die bedeutenden Fortschritte nicht übersehen, welche die Franzosen seit Voltaire nach beiden Richtungen gemacht haben. Die jüngsten französischen Shakespearologen, Philarète Chasles und Alfred Mezières, zeichnen sich, wie das Triumvirat der Sorbonne, wieder durch tüchtige deutsche Studien aus. Freilich macht Mezières ausdrücklich Front gegen die ideologische deutsche Shakespeare-Erklärung, allein dessenungeachtet ist der deutsche Einfluss auf ihn unverkennbar. In seiner Analyse des Hamlet[1] bleibt er jedoch hinter Barante zurück. Er weist nicht den künstlerischen Plan, die Grundidee und Einheit des Stückes nach, er analysirt nur den Charakter des Helden mit Beiseitelassung aller übrigen Personen. Seiner Ansicht nach sind Shakespeare's

---

1) Shakespeare, ses Oeuvres et ses Critiques (Paris 1860) 316—332.

Charaktere nicht ausschliesslich aus dem Gesichtspunkte der dramatischen Handlung gezeichnet; sie haben eine unabhängige Existenz, sie leben ausserhalb der Bühne. Kein Charakter soll das mehr bestätigen als der Dänenprinz; er brauchte nicht durch die Ereignisse gedrängt zu werden, um zu meditiren und zu leiden. Schon ehe er von der Ermordung seines Vaters Kenntniss hat, meint Mezières, charakterisirt er sich vollständig in dem Monologe: '*Oh that this too, too solid flesh would melt.*' Der Verfasser übersieht aber, dass Hamlet hier schon unter dem Eindrucke spricht, welchen die übereilte Wiederverheirathung seiner Mutter auf ihn gemacht hat. Gewiss ist er schon da nicht ohne düstere Ahnungen, wie aus seinem nachherigen Ausrufe hervorgeht: '*O my prophetic soul, my uncle!*' Dass seine Neigung zu trübsinniger Grübelei nicht erst durch die Ereignisse in ihm erzeugt wird, sondern als natürliche Anlage in seinem Geiste gelegen hat, wird damit nicht geleugnet. Mezières vergleicht dann Hamlet und Werther in der Meinung, die Deutschen liebten diesen Vergleich. Er nähert sich in einigen Punkten dem sonst von ihm bekämpften Gervinus, indem er namentlich anerkennt, dass Hamlet den deutschen Nationalgeist repräsentire, und dass Freiligrath Recht habe auszurufen: Deutschland ist Hamlet! Alsdann wendet er sich zu der Frage, ob Hamlet der Lieblingscharakter Shakespeare's, sein geistiges Ebenbild oder Ideal sei, einer Frage, die namentlich seit dem Wilhelm Meister vielfach discutirt worden sei. Er unterscheidet bei der Beantwortung zwei Seiten im Hamlet, die eine, welche vollständig mit dem Dichter in Einklang stehe — die philosophische und künstlerische — die andere, welche der aus dem Kampfe des Charakters mit seiner Bestimmung hervorgehenden Situation entspreche. Den Deutschen giebt er Schuld diesen Unterschied übersehen und den Hamlet schlechthin für das getreue Spiegelbild des Dichters oder für sein den Lesern vorgehaltenes Ideal gehalten zu haben. Im Gegentheil ist es gerade ein Landsmann des Verfassers, der jüngste Geschichtschreiber der englischen Literatur, H. Taine, welcher Shakespeare und Hamlet identifizirt

hat,[1] während wir Deutschen mit Gervinus die grösste Wahlverwandtschaft zwischen Heinrich V und dem Dichter finden. Der Verfasser ist dessen nicht unkundig, aber er meint, diese beiden Charaktere entsprächen verschiedenen Lebensperioden des Dichters; Heinrich V sei der Ausdruck seines Jünglingsalters, Hamlet der seiner gereiften Männlichkeit. Von dem Gegensatze in den Charakteren Hamlet's und des Laertes schweigt Mezières, obwohl er ihn doch aus Gervinus kennen muss. Dass Hamlet mit den Schuldigen — er ist ja in mannigfacher Hinsicht selbst ein Schuldiger — seinen Untergang findet, scheint ihm die einzig passende Lösung, denn wenn er auch Onkel und Mutter überlebt hätte, so, meint er, würde er sich doch schliesslich selbst getödtet haben. Die im Hamlet niedergelegte Lebensanschauung endlich findet Mezières fortgesetzt und gesteigert im Timon von Athen, dessen Besprechung er demgemäss unmittelbar an die des Hamlet anschliesst.

Wenn unser Ausgangspunkt, dass nämlich Shakespeare in Frankreich stets im prägnanten Sinne als der Dichter des Hamlet betrachtet worden sei, nach dem Bisherigen noch einer Bestätigung bedürfte, so würden wir sie im reichsten Masse in Victor Hugo's dem Shakespeare-Jubiläum gewidmeten Buche finden. Bekanntlich handelt dieses Werk von allem Möglichen und beiläufig auch von Shakespeare. Es ist der Hauptsache nach eine Apotheose des Genies und eine Charakteristik der grössten literarischen Welt-Genies mit dem überall zwischen den Zeilen zu lesenden Hintergedanken, dass der Verfasser diesen 'Halbgöttern' gleichfalls angehöre. Da nach seinem grandiosen Ausspruche (p. 49): '*le grand Art, à employer ce mot dans son sens absolu, c'est la région des Égaux*', so ist folglich auch Victor Hugo gleich Shakespeare — *quod erat demonstrandum.* Der Verfasser thut denn auch sein Mögliches um

1) '*Hamlet, c'est Shakspeare, et, au bout de cette galerie de figures qui ont toutes quelques traits de lui-même, Shakspeare s'est peint dans le plus profond de ses portraits.*' Histoire de la Littérature Anglaise (3me Ed.) II, 258.

genial zu schreiben; Ein grosser Gedanke jagt den andern. Dem nüchternen Leser dürften freilich die meisten schief und hohl erscheinen, allein was thut das, wenn sie nur blenden. Wir wollen nicht leugnen, dass echte Perlen darunter sind, aber die Mehrzahl sind Glas- und Wachsperlen, 'Worte, Worte, Worte', um mit dem Dänenprinzen zu reden. Ueber Shakespeare werden im Eingange die allbekannten biographischen Daten einschliesslich der längst beseitigten Fabeln vom Pferdehalten am Theater &c. beigebracht. Von seinen Werken wird lediglich der Hamlet einer eingehenden Betrachtung unterzogen, neben welchen die drei 'grandiosen Dramen' Macbeth, Othello und König Lear gestellt werden, über die gleichfalls einige Phrasen abfallen. Dass über die Lustspiele nichts gesagt wird, möchte hingehen; dass aber der Schöpfer des historischen Dramas in Frankreich die Historien mit Stillschweigen übergeht, ist höchst auffallend. Wie gesagt, Shakespeare ist und bleibt der Dichter des Hamlet. '*Hamlet, le doute, est au centre de son oeuvre*', heisst es S. 262. Die Genies ersten Ranges haben nach Victor Hugo (p. 291) die Eigenthümlichkeit, dass jedes *ein* Menschenexemplar schafft — wir Nicht-Genies glaubten bisher im Gegentheil, das charakteristische Zeichen des Genies und Shakespeare's insbesondere sei, dass es *viele* Individuen schaffe. 'Jedes', fährt Hugo (nach Diezmann's Uebersetzung) fort, 'giebt der Menschheit ihr Bild, der eine lachend, der andere weinend, noch ein anderer nachdenkend. Der letztere ist der grösste. Plautus lacht und giebt dem Menschen Amphitruo, Rabelais lacht und giebt ihm Gargantua, Cervantes lacht und giebt Don Quixote, Beaumarchais lacht und giebt Figaro, Molière weint und giebt Alcest, Shakespeare denkt und giebt Hamlet, Aeschylos denkt und giebt Prometheus. Die anderen sind gross; Aeschylos und Shakespeare sind unermesslich.' Diese Typen oder Mustermenschenbilder sind nach dem Verfasser eben so viele Adame. 'Der Mensch Homer's, Achilles, ist in dieser Weise ein Adam, und von ihm stammen die Todtschläger; der Mensch des Aeschylos, Prometheus, ist ein Adam, der Vater der Ringer und Kämpfer; der Mensch

Shakespeare's, Hamlet, ist ein Adam und von ihm stammt die Familie der Träumer.' (S. 300). Von Seite 302—317 folgt dann eine ausführliche Vergleichung nicht zwischen Orest und Hamlet, die 'ein und dasselbe Drama sind, so dass es kaum etwas Identischeres geben kann', sondern zwischen Hamlet und Prometheus, welche 'zu den mehr als menschlichen Werken gehören.' 'Prometheus ist das Handeln, Hamlet das Zögern. In Prometheus ist das Hinderniss äusserlich, in Hamlet innerlich. — Prometheus kann sich aufrichten, wenn er ein Gebirge mit emporhebt; Hamlet vermag es nur, wenn er seine Gedanken mit hebt. Wenn Prometheus den Geier von seiner Brust reisst, ist alles gethan; Hamlet dagegen muss Hamlet von sich reissen; Prometheus und Hamlet sind zwei blossgelegte Lebern; von der einen fliesst Blut, von der anderen Zweifel.' — — '*Hamlet*', — wir müssen doch wieder zu dem unnachahmlichen Original zurückkehren — '*est prince et démagogue, sagace et extravagant, profond et frivole, homme et neutre. Il croit peu au sceptre, bafoue le trône, a pour camarade un étudiant, dialogue avec les passants, argumente avec le premier venu, comprend le peuple, méprise la foule, hait la force, soupçonne le succès, interroge l'obscurité, tutoie le mystère. Il donne aux autres des maladies qu'il n'a pas; sa folie fausse inocule à sa maîtresse une folie vraie. Il est familier avec les spectres et avec les comédiens. Il bouffonne, la hache d'Oreste à la main. Il parle littérature, récite des vers, fait un feuilleton de théâtre, joue avec des os dans un cimetière, foudroie sa mère, venge son père, et termine le redoutable drame de la vie et de la mort par un gigantesque point d'interrogation. Il épouvante, puis déconcerte. Jamais rien de plus accablant n'a été rêvé. C'est le parricide disant: que sais-je?*

Parricide? Arrêtons-nous sur ce mot. Hamlet est-il parricide? Oui et non. Il se borne à menacer sa mère; mais la menace est si farouche que la mère frissonne. — "Ta parole est un poignard! . . . . Que veux-tu faire? veux-tu donc m'assassiner? au secours! au secours! holà!" — et quand elle meurt, Hamlet, sans la plaindre, frappe

Claudius avec ce cri tragique: Suis ma mère! Hamlet est cette chose sinistre, le parricide possible.

Au lieu de ce nord qu'il a dans la tête, mettez-lui, comme à Oreste, du midi dans les veines, il tuera sa mère.

Ce drame est sévère. Le vrai y doute. Le sincère y ment. Rien de plus vaste, rien de plus subtil. L'homme y est monde, le monde y est zéro. Hamlet, même en pleine vie, n'est pas sûr d'être. Dans cette tragédie, qui est en même temps une philosophie, tout flotte, hésite, atermoie, chancelle, se décompose, se disperse et se dissipe, la pensée est nuage, la volonté est vapeur, la résolution est crépuscule, l'action souffle à chaque instant en sens inverse, la rose des vents gouverne l'homme. Oeuvre troublante et vertigineuse où de toute chose on voit le fond, où il n'existe pour la pensée d'autre va-et-vient que du roi tué à Yorick enterré, et où ce qu'il y a de plus réel, c'est la royauté représentée par un fantôme et la gaieté représentée par une tête de mort. Hamlet est le chef-d'oeuvre de la tragédie rêve.'

Doch genug dieses schielenden Bombastes. Es ist ohne Frage ein würdiges Seitenstück zu der bekannten Inhaltsangabe, welche Voltaire vom Hamlet geliefert hat. Es ist gewissermassen der letzte Meilenstein, bei welchem der Hamlet auf seiner mit Voltaire beginnenden Wanderung durch die französische Literatur angelangt ist. Voltaire, der Repräsentant des französischen Geistes im 18. Jahrhundert, bewarf Shakespeare mit Koth; Victor Hugo, ein Repräsentant des französischen Geistes im 19. Jahrhundert, bewirft ihn mit Weihrauch — beide gleich unverständig. Die Wanderung ist aber noch nicht beendet, sondern schreitet rüstig fort. Ein charakteristisches Zeichen der Gegenwart — eine *signatura temporis* — ist offenbar das Ineinanderleben der Nationalitäten, die gegenseitige Durchdringung der geistigen Arbeit der Völker, zwischen denen die mittelalterlichen Scheidewände immer mehr niedergerissen werden. Im Hamlet ist der germanische Geist in die französische Literatur eingedrungen, und durch ihn ist der Charakter derselben bereits wesentlich modifizirt worden. Die Wirkung ist aber eine gegenseitige. Der germanische

Geist ist schon nicht mehr gleich Hamlet, so wenig wie der französische gleich seinem Gegentheil. Wie der Hamlet ein nordischer, so ist Don Juan ein südlicher Typus, wenngleich er seine Vollendung und Unsterblichkeit erst durch die deutsche Musik erhalten hat. Den Don Juan in der englischen Poesie eingebürgert zu haben, ist keineswegs Byron's kleinste That. Auf diesem Wege der Wechselwirkungen lernen die Franzosen germanisch denken, die Germanen romanisch geniessen — und handeln. Möge denn die Mischung stets eine gedeihliche sein und echtes korinthisches Erz daraus hervorgehen!

Die Erfüllung dieser im J. 1865 ausgesprochenen Hoffnung ist durch die grossen Ereignisse der jüngsten Vergangenheit in unabsehbare Ferne gerückt worden. Klarer als je zuvor hat sich dadurch herausgestellt, dass eine tiefe, nie zu überbrückende Kluft nicht nur die französische Denk- und Gefühlsweise von der deutschen, sondern überhaupt den romanischen Volksgeist und Volkscharakter von dem germanischen trennt. Trotz aller mehr scheinbaren als wirklichen Fortschritte verhält sich der französische Geist, um bei unserm Gegenstande zu bleiben, noch immer abweisend gegen Shakespeare. Diejenigen französischen Kritiker, welche dem grossen Dichter wenigstens einige achtungsvolle Sympathie entgegenbringen, sind und bleiben '*rari nantes in gurgite vasto.*' Das hat sich bezüglich des Hamlet erst neuerdings wieder herausgestellt. Allerdings erntete im Sommer 1866 Ernesto Rossi als Hamlet und Othello im Théâtre Italien den Beifall der Pariser vornehmen Welt, allein eines Theils scheint sein Publikum nicht sehr gross gewesen zu sein, und ausserdem trat er in den, dem romanischen Geschmack angepassten italienischen Uebersetzungen auf.[1] Als aber, nicht abgeschreckt durch die frühern Versuche eine englische Gesellschaft im Sommer 1873 abermals den Hamlet (in dem kleinen Theater de l'Athenée) den

---

1) Athenaeum 1866, I, 773.

Parisern vorzuführen unternahm, glückte das Wagniss eben so wenig als früher. Shakespeare's tiefsinnigste Tragödie vermochte nur ein spärliches Publikum anzuziehn, und wenn sich auch ein Kritiker im Journal des Débats, Aug. 14, 1873, wohlwollend über das Stück wie über die Darsteller ausliess, so scheint doch Spott und Verwerfung das allgemeine Urtheil gewesen zu sein.[1] Othello erzielte, dem erwähnten anonymen Kritiker zufolge, einen etwas bessern Erfolg, doch immer nicht genug, als dass das begonnene Unternehmen nicht nach wenigen Vorstellungen hätte wieder aufgegeben werden müssen. Mangelhafte Kenntniss der englischen Sprache, welche sich kein Franzose vollkommen anzueignen vermag, kann dabei allerdings als ein Milderungsgrund angeführt werden; es lässt sich jedoch nicht leugnen, dass sich die Franzosen gegen die englische Sprache nicht minder antipathisch verhalten wie gegen Shakespeare's Poesie — für beide haben sie kein Verständniss und wollen keins haben, und der Hamlet vor allen wird ihnen unverständlich und widerwärtig bleiben, so lange sie Franzosen sind.

1) Athenaeum 1873, II, 283.

II.

BODMER'S SASPER.

In seiner vortrefflichen Abhandlung über das allmähliche Bekanntwerden Shakespeare's in Deutschland führt Professor Koberstein unter den Beweisen für die Unkenntniss, welche in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts über den grossen englischen Dramatiker bei uns herrschte, bekanntlich auch den Umstand auf, dass Bodmer, der doch der englischen Poesie ein so eifriges Studium widmete, ihn unter dem Namen Saspar oder Sasper anführt und '*seinen wahren Namen noch nicht wusste.*' Dieser Auffassung des verehrten Verfassers sind Stahr in der Nationalzeitung vom 23. April 1864 und Freiherr von Friesen in seinen jüngst erschienenen Briefen über den Hamlet (S. 164) ohne Weiteres beigetreten.[1] Bodmer's Saspar gilt gewissermassen als das *Non plus ultra* jener barbarischen Finsterniss, welcher Shakespeare damals angeblich anheimgefallen war. 'Bodmer', so fährt Professor Koberstein fort, 'hatte sicherlich bis dahin nichts von Shakespeare gelesen und kannte ihn nur aus Anführungen Addison's im Englischen Zuschauer, wo Shakespeare's Name nicht vollständig, sondern in irgend einer üblichen Abkürzung gedruckt sein mochte.' Diese Erklärungsweise ist insofern nicht stichhaltig, als eine derartige Abkürzung eines Eigennamens der typographischen Sitte der Engländer widersprechen würde. Die Originalausgabe des Spectator steht mir leider nicht zu Gebote,

---

1) Auch A. Cohn, Shakespeare in Germany (1865) p. CXXXVI sagt: '*As late as 1740 the name of Shakespeare could appear in the works of the learned Bodmer in the guise of 'Saspar' — the best proof that he knew Shakespeare only from hearsay.*' (1876)

allein in der mir vorliegenden Ausgabe vom Jahre 1757 ist der Name Shakespeare gleich allen anderen Eigennamen regelmässig ausgeschrieben (z. B. I, 93 No. 17 und II, 328 No. 141). Wäre aber auch wirklich eine Abkürzung gebraucht worden, so hätte sie kaum anders lauten können als Shakesp., Shaksp. oder Sh., und es ist nicht abzusehen, wie Bodmer daraus die Form Saspar gebildet haben sollte. Meiner Ansicht nach ist Saspar oder Sasper vielmehr eine mit Bewusstsein vorgenommene Germanisirung, so dass sich derselben keinerlei Beweiskraft weder für noch gegen die von Bodmer besessene Kenntniss Shakespeare's zuschreiben lässt. Mir scheint sogar in den beiden Formen Saspar und Sasper eine Art Fortschritt erkennbar zu sein. Die erstere steht in der Kritischen Abhandlung von 1740, die zweite in den im folgenden Jahre erschienenen Kritischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde. Offenbar war dem Verfasser die erste Form noch nicht deutsch genug, und er ging daher 1741 noch einen Schritt weiter als im Jahre zuvor. Eine solche Umdeutschung liegt ganz im Charakter Bodmer's wie seiner Zeit, und seine Uebersetzungen Altenglischer Balladen (1780) enthalten eine nicht unbeträchtliche Anzahl einschlagender Beispiele. So ist aus *Bucklefield Berry (Bucklesford Bury)* Buckelfeld und aus *Elridge Hill* Elrichs-Hügel gemacht (I, 13 und 137); '*for Plumpton-Parke I will give thee*' ist übersetzt; 'den Park von Plumsack geb' ich dir' (I, 180); statt *Bothwell* ist Bodwell, statt *Bethnalgreen* Bednalgrün geschrieben (II, 53 und 61); *Stratford-le-Bow* heisst Strafortsburg (II, 56); *Clym o' the Clough* und *William of Cloudesly* werden Klimm von Klug und Wilhelm Klodesley (gereimt auf 'sey') genannt (II, 78 ff.); aus *Guy* (Guido) ist Wido gemacht (II, 135 ff.); *Carlisle, Cambridge, Oxford* und *Canterbury* endlich hat der deutsch-eifrige Uebersetzer in Karleil, Kambrük, Ochsenforten und Kantelburg umgetauft (II, 105; III, 113).[1] In den Neuen

1) Auch in den deutschen Reisebeschreibungen des 16. und 17. Jahrhunderts werden die englischen Orts- und Personen-Namen in gleicher Weise germanisirt, wie sich aus Rye, England as seen by Foreigners mit leichter

Kritischen Briefen 391 ff. wird der Dichter der Nachtgedanken '*Joung*' geschrieben; ganz folgerichtig hätte es freilich 'Jung' heissen müssen.[1] Ebenso werden die englischen Eigennamen in Gottsched's 'Neuestem aus der anmuthigen Gelehrsamkeit' behandelt. Gottsched schreibt Neuton und neutonisch (Jahrgang 1752, 78 ff.); Fletscher (S. 281, 838); Edenburg (267, 438); Addisson (921 und öfter; auch in Breitinger's Kritischer Dichtkunst wird er so geschrieben). Auch der Name Shakespeare muss sich hier eine Modelung gefallen lassen. Auf S. 281 steht allerdings die rein englische Form Shakespear, auf S. 76 und 682 dagegen Schackespear und S. 224 sogar Schakespar. Es zeigt sich hierin gewissermassen das letzte schwache Aufflackern der nationalen Anähnlichungskraft, welche unsere Sprache seitdem gänzlich eingebüsst zu haben scheint. Reihen sich nun diesen Beispielen nicht Saspar und Sasper ohne alle Schwierigkeit an, wenn ich auch zugeben will, dass Bodmer bei dieser Verdeutschung das Ziel einigermassen überschossen hat? Die Sache ist um so einleuchtender, wenn wir erwägen, dass um 1740 Eigennamen noch nicht die starre Unantastbarkeit besassen wie heutzutage. Dazu liefert Bodmer selbst einen Beleg, indem sein Name auf dem Titel von Breitinger's Kritischer Dichtkunst beide Male Bodemer, im Buche selbst aber Bodmer gedruckt ist. Dass übrigens die Form Saspar wenigstens in der Verwandlung des Sh in S dem Genius der deutschen Sprache entspricht, wird durch eine ganz ähnliche Umformung aus der Gegenwart bestätigt, welche sich in einem Werke findet, wo man sie am wenigsten suchen sollte. In Hochstetter's Neuseeland (Stuttgart 1863) heisst es S. 441: 'Nur den Kopf und die Füsse (des Dronte)

Mühe ersehen lässt. So finden wir Drack für *Drake* (Rye 49); Dieboltz, Diephtholz, Thieboldtz, Die Wals (offenbar statt Diewals oder Diebals) für *Theobalds* (Rye 128, 172, 183, 214); Winsort für *Windsor* (Rye 183); Ochsenbritsch für *Uxbridge* (ebenda); Grouenwick, Grunewickh für *Greenwich* (ebenda); Quinckburg für *Queenborough* (Rye 221); &c. (1876)

1) Nach demselben Grundsatze schreibt Breitinger (Kritische Dichtkunst Vorrede Bl. 4 und I, 21) La Brüjere. — Das 'ou' hat Bodmer auch in dem Worte 'Discourse' beibehalten.

rettete man noch, und diese Theile werden jetzt als die einzigen Ueberbleibsel des merkwürdigen Thieres, als grosse Raritäten, im *Asmol'*schen Museum zu Oxford gezeigt.' Gewiss wird niemand das für einen Schreib- oder Druckfehler halten wollen. Was würde aber der weltbewanderte Verfasser sagen, wenn man aus dieser Stelle den Schluss ziehen wollte, das *Ashmolean Museum* sei ihm unbekannt gewesen?

In der That scheint mir Bodmer's Kunde von Shakespeare unterschätzt zu werden. Gerade die Stelle in der Vorrede zu seiner Kritischen Abhandlung vom Wunderbaren, welche als der Hauptbeleg seiner Unkenntniss angezogen wird, weist im Gegentheile auf ein nicht verächtliches Verständniss hin. Die Deutschen, sagt Bodmer, würden von den vielen, ihnen fremden und unbekannten Schönheiten in Milton's Werken verwirrt und gleichsam überfallen. Den Engländern selbst sei es nicht viel besser ergangen, bis ihnen geschickte Kunstrichter die Augen geöffnet hätten, und doch hätten sie an ihrem 'Sasper' und anderen (Dichtern) eine Gelegenheit gehabt, ihren Geschmack zu bilden, wie sie den Deutschen versagt gewesen sei. Zeigt das von so gänzlicher Unkenntniss Shakespeare's, oder spricht sich darin nicht vielmehr eine sehr richtige Würdigung aus? Auch die beiden andern von Professor Koberstein beigebrachten Stellen aus den Kritischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde machen durchaus den Eindruck als habe Bodmer den Shakespeare keineswegs blos 'aus Anführungen Addison's im englischen Zuschauer' gekannt. Dass er ihn als den '*engelländischen* Sasper' bezeichnet, was namentlich Stahr als ein Zeichen völliger Fremdheit betont, kann nicht auffallen, denn das ist der Stil der Zeit. In Breitinger's Dichtkunst heisst es nicht nur: 'der engelländische Poet Pope' (II, 9), 'der geschickte engelländische Uebersetzer Homer's Pope' (II, 35), 'der aufgeweckte Engelländer Swift' (I, 300), sondern auch 'der vortreffliche schweizerische Poet Herr D. Alb. Haller' (I, 21) — und dieser war doch gewiss keine unbekannte Grösse. Die Kritischen Betrachungen sind in demselben Jahre geschrieben, in welchem

Borck's Uebersetzung des Julius Caesar unter dem unverstümmelten Namen des Dichters herauskam. Ist es glaublich, dass Bodmer, vielleicht derjenige Deutsche seiner Zeit, welcher am tiefsten in die englische Literatur eingedrungen war, diesen Namen nicht gekannt haben sollte? Sollte er bei seinem Studium Milton's nicht auf dessen berühmte Grabschrift Shakespeare's gestossen sein? Weitere Spuren seiner Bekanntschaft mit dem Sohne Stratford's finden sich allerdings weder in den Discoursen der Maler, noch in den Kritischen Briefen vor, wo sie sich bei den Erörterungen über die Tragödie leicht erwarten liessen. Auch Breitinger's Dichtkunst schweigt über Shakespeare, woraus jedoch meiner Ansicht nach keineswegs hervorgeht, dass Breitinger ihn nicht kannte, sondern nur, dass er ihn nicht für einen Stilisten ansah, den man als mustergültig anführen könnte. Dasselbe könnte möglicher Weise auch von der zweiten Auflage der Gottsched'schen Dichtkunst gelten, in welcher Koberstein eine Erwähnung Shakespeare's vermisst. Bis auf Lessing kam natürlich für unsere Aesthetiker ausser dem antiken nur das französische und nebenbei das italienische Theater in Betracht. Bezüglich Gottsched's hat es Koberstein jedoch zur höchsten Wahrscheinlichkeit erhoben, dass er ausser dem Borck'schen Caesar nichts von Shakespeare kannte. Bei dem verschiedenen Verhalten Gottsched's und der Schweizer zu Shakespeare scheint es mir jedoch gewagt, von dem erstern ohne Weiteres auf die letztern zu schliessen. Trotz dieser Gründe bin ich aber darauf gefasst, vorerst nur theilweise Glauben an Bodmer als einen Kenner Shakespeare's zu erwecken; meine Absicht ist erreicht, wenn ich nachgewiesen habe, dass der 'Sasper' nichts *gegen* seine Kenntniss beweist.

III.

SHAKESPEARE'S GELTUNG FÜR DIE GEGENWART.

Seit der dreihundertjährigen Jubelfeier Shakespeare's und der daran geknüpften Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft haben sich wiederholte Stimmen gegen diesen, ihrer Meinung nach, übertriebenen Kultus des Genius erhoben und es gewissermassen für ihre Pflicht gehalten, sich dem Ueberschwange der Bewunderung und Verehrung entgegenzustemmen und beide auf ihr richtiges Mass zurückzuführen. Die zwei hervorragendsten Chorführer dieses, den langsamen Walzer der Abkühlung tanzenden Reigens sind G. Rümelin in seinen 'Shakespeare-Studien' und der Verfasser des Artikels 'Die Shakespeare-Gesellschaft und das Shakespeare-Jahrbuch' in der Zeitschrift 'Unsere Zeit', 1865, S. 851—861. Aus innern und äussern Gründen ist der letztere augenscheinlich kein anderer als R. Gottschall, der Herausgeber dieser Revue und zu gleicher Zeit Vorstandsmitglied der Shakespeare-Gesellschaft. Rümelin bemerkt in der Vorrede ausdrücklich, dass die 'Flut von Schriften und Reden, die auf das dritte Säcularfest der Geburt Shakespeare's den deutschen Büchermarkt übergoss', ihm das Mass voll gemacht und ihm, der 'zu dem Fache der Aesthetik und schönen Literatur von jeher nur das Verhältniss des einfachen Lesers, Laien und Liebhabers hatte', die Feder in die Hand gezwungen habe. Er hat sich von vorn herein als Realisten bezeichnet, und wir dürfen daher von ihm, wenn auch nicht eine feindselige Richtung, so doch keine warme Sympathie und kein inniges Verständniss für die Poesie, die zu den idealsten Gütern der Menschheit gehört, erwarten. Sein Werk zeigt uns den Dilettantismus

in seiner ganzen Schwäche und Nichtigkeit; es entbehrt auf der einen Seite der Grundlagen wissenschaftlicher Aesthetik und Kritik, wie einer tüchtigen philologischen Kenntniss Shakespeare's auf der andern. Wirkliche philologische Studien würden dem Verfasser '*yeoman's service*' gethan und ihn über manches aufgeklärt haben, während er so überall auf Trugschlüsse und Abwege gerathen ist. Er hat, wie das volksthümliche Sprichwort sagt, läuten hören, aber nicht zusammenschlagen. Es würde eine keineswegs schwierige, aber wenig dankbare Arbeit sein, die zahlreichen thatsächlichen und kritischen Irrthümer der Schrift im Einzelnen nachzuweisen, zumal die vom Verfasser gegen Shakespeare erhobenen Vorwürfe keineswegs neu sind. Sie laufen fast wörtlich auf folgende Stelle in Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (Sämmtliche Werke VI, 173) hinaus: 'Was half Shakespeare die Bildung seines Zeitalters? Er hatte keinen Antheil daran. In niedrigem Stande geboren, ohne Erziehung, unwissend, lebte er in gemeiner Gesellschaft und arbeitete um den Tagelohn für ein pöbelhaftes Publikum, ohne den geringsten Gedanken an Ruhm und an die Nachwelt.' Schon Schlegel hat diese gegnerische Stimme damit abgefertigt, dass an alle dem kein wahres Wort ist, wiewohl es tausendmal wiederholt worden. Dass jetzt die alten, seitdem noch viel gründlicher widerlegten Irrthümer von neuem auftauchen, beweist nur, ein wie gefährliches Ding die Halbwisserei ist, und dass sich nur durch eine strenge Methode ein sicheres Ergebniss wissenschaftlicher und gelehrter Untersuchungen erreichen lässt. Trotz alle dem wird Rümelin's Buch von Gottschall in den Blättern für literarische Unterhaltung 1866, No. 10—11 als 'der Anfang echter Shakespeare-Kritik' gepriesen, obgleich derselbe nicht umhin kann, dem Verfasser selbst in wesentlichen Punkten entgegenzutreten.

Im Gegensatz zum Realisten ist Gottschall der ästhetischen Kritik nicht nur theoretisch kundig, sondern auch in ihrer Handhabung seit langer Zeit geübt. Ihm fehlt es keineswegs an der richtigen Methode, und auch seine Kenntniss Shakespeare's dürfte die des Realisten über-

treffen. Die über das Mass hinausgehende Heftigkeit, mit welcher er gegen den Shakespeare-Kultus zu Felde zieht, fliesst aus ganz anderen Quellen. Sagen wir es mit Einem Worte nur gerade heraus — er fühlt sich als Concurrenten!! Shakespeare ist ihm im Wege. Es seien Stimmen laut geworden, sagt er, ohne hinzuzufügen von wem, dass 'ohne Zweifel durch die unbedingte Verherrlichung grosser, der Vergangenheit angehöriger Dichter dem gegenwärtigen Geschlecht der Raum fortgenommen werde, den es zur Entfaltung und Geltendmachung seiner eigenen Bestrebungen braucht; das concentrirte Licht, das einem solchen Unsterblichen zugewendet werde, setze nothwendig die späteren Schöpfungen in Schatten. Gerade zur Zeit Shakespeare's selbst habe man keine Abgötterei mit vergangenen Grössen getrieben (uns dünkt, weil keine da waren), sondern frisch darauf los geschaffen. Der Boden sei frei gewesen, nicht beengt durch aufgebaute Ruhmesmonumente.' Weiterhin heisst es, dass, da Shakespeare's Stücke 'über unsere Bühnen gehen und den deutschen Dramatikern Concurrenz machen' *(hinc illae irae!)*, die Frage über das Vergängliche und Bleibende im Shakespeare nicht bloss eine theoretische, sondern auch eine praktische Bedeutung hat. Endlich wird den Theaterintendanten Schuld gegeben, dass 'der Nimbus der Klassicität, die Wohlfeilheit, indem an Shakespeare keine Tantièmen gezahlt zu werden brauchen, und die Mode sie bestimmten, den Tribut, den Shakespeare der Thalia gezahlt, unserm Publikum allmählich herauszuzahlen.'

Es liegt auf der Hand, dass diese Argumente mit gleichem Rechte wie gegen Shakespeare, so auch gegen unsere eigenen Klassiker, gegen Lessing, Goethe und Schiller geltend gemacht werden können. Auch ihre Ruhmesmonumente beengen das Feld für die heutigen Bühnendichter; auch an sie brauchen die Theaterdirektoren keine Tantièmen zu zahlen; auch sie müssen mithin die Klagen der gegenwärtigen Dramatiker über eine 'unberechtigte (!) Concurrenz' hervorrufen. Also fort mit ihnen vom Repertoir, fort zu den Todten, nur die Lebenden haben Recht. Vivat Frau Birch-Pfeiffer und Genossen!

Der Verfasser ist jedoch nicht zufrieden damit, Shakespeare von der Bühne zu weisen, sondern ergeht sich in nicht minder ungerechter Schmähung gegen die Shakespeare-Philologie — wenn uns dieser Ausdruck gestattet ist. Das gegenwärtige Jahrhundert, meint er, habe damit begonnen, 'Shakespeare-Nüsse zu knacken', was 'eine den Scharfsinn übende, dilettantische Beschäftigung' sei. Das handwerksmässig betriebene Studium Shakespeare's sei eine neue philologische Einseitigkeit, während sich die Philologie bereits in ein unermessliches Detail nach allen Seiten hin verzettele. Es fehle dieser Alterthümelei, die überall nach Schätzen grabe und froh sei, wenn sie Regenwürmer finde, noch der glückliche Zufall, dass irgend ein Pfahlbaudichter entdeckt werde, in dessen Runen sie sich vertiefen könne. Eine Gesellschaft, die zusammentrete, um sich über Shakespeare-Lesarten zu unterhalten oder um dicke Bücher über allerlei Shakespeariana zu veröffentlichen, sei bei aller Textaufhellung, im Lichte der Gegenwart betrachtet, nur ein neuer Obscurantismus. Er verwarnt die Shakespeare-Gesellschaft ernstlich, sich nicht 'in ein Brutnest philologischer Conjekturenjäger zu verwandeln, welche alljährlich mit einigen neuen glücklich getroffenen Lesarten in der Jagdtasche die Bewunderung des Publikums herausfordern.' Der Herr Verfasser mag uns entschuldigen, allein uns scheint eine glücklich getroffene Emendation oder Erklärung der Sache förderlicher und eines Vorstandsmitglieds der Shakespeare-Gesellschaft würdiger zu sein als sein ganzer Aufsatz. Was meint der Verfasser dazu, dass bereits zahlreiche Emendationen so sehr in Fleisch und Blut des Shakespeare-Textes übergegangen sind, dass nur noch die Gelehrten vom Fach ihre Herkunft kennen?

Wenn nun aber Shakespeare als Tantièmenräuber auf der Bühne nicht mehr geduldet werden soll, und die Shakespeare-Philologie nichts als ein neuer Obscurantismus ist, welche Geltung hat dann Shakespeare überhaupt noch für unsere Zeit? Soll er vielleicht unseren Gebildeten zur Lesung empfohlen oder wenigstens gestattet werden? Aber gegen eine solche Concurrenz könnten sich am Ende unsere

Romanschreiber mit nicht geringerem Rechte erheben als die Bühnendichter gegen die Aufführung Shakespeare's. So gut wie diese könnten auch die erstern die Einführung eines Schutzzolles zu ihren Gunsten verlangen. Auch würde ein solches gebildetes Lesen ohne Zweifel auf der einen Seite bald zum gelehrten Studium verlocken, während es auf der andern dahin drängen würde, sich den Dichter durch die sinnliche Darstellung verlebendigt zu sehen, was doch beides verpönt sein soll. Nur Ein Feld ist übrig, welches der Verfasser nicht abgeschnitten hat, das ist die ästhetische Kritik, oder, wie er sich ausdrückt, das 'ästhetisch-dramaturgische Charakterbild.' Vielleicht gedenkt er, da er in den bisher grössten Leistungen auf diesem Gebiete nur den 'Bankerott der Kritik' erkennt, hier selbst noch Lorbeeren zu ernten, wozu er in der That durch seine Auffassung Shylock's bereits einen beachtenswerthen Anfang gemacht hat. Er erblickt in ihm nämlich eins der 'verrücktesten Scheusale in einer eben so unnatürlichen als widerwärtigen Fabel', einen 'blutdürstigen Bajazzo, in welchem der Dichter zur Freude der Gründlinge im Parterre das auserwählte Volk lächerlich machte.'

Die ästhetische Kritik Shakespeare's ist ohne Zweifel vollkommen berechtigt, und es kommt uns nicht in den Sinn, ihr zu nahe treten zu wollen. Allein die Darstellung Shakespeare's auf der Bühne und die philologische Behandlung seiner Werke sind an und für sich nicht minder berechtigt und für den gewissenhaften Aesthetiker obenein unentbehrliche Hülfsmittel. Der Vorstand der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vereinigt in sich, wie Gottschall hervorhebt, Vertreter der schönen Literatur, Aesthetiker und Philologen, um von den begeisterten Freunden des Dichters abzusehen, deren Beschäftigung mit ihm weder in das rein literarische, noch in das gelehrte Gebiet fällt, die aber dessenungeachtet der Sache mit nicht geringerem Eifer und Nutzen dienen. Weit entfernt, sich feindlich gegenüberzustehen, sind diese verschiedenen Richtungen recht eigentlich auf ein harmonisches Zusammenwirken angewiesen; sie ergänzen eine die andere, und können sich

gegenseitig nicht entbehren, wenn sie nicht in unfruchtbare und zu falschen Ergebnissen führende Einseitigkeit ausarten sollen. Nur muss, nach Lessing's goldener Regel,

> — der Knorr den Knubben hübsch vertragen;
> Nur muss ein Gipfelchen sich nicht vermessen,
> Dass es allein der Erde nicht entschossen.

Diese Zusammengehörigkeit der genannten drei Faktoren lässt sich jedoch nur dann in das rechte Licht stellen, wenn wir die umfassendere Frage nach dem Verhältniss Shakespeare's zur Gegenwart überhaupt zu lösen versuchen. Eine solche Untersuchung ist insofern keine erfreuliche Arbeit, als es schwer ist *proprie communia dicere.* Fast alle Argumente, die wir in's Feld zu führen vermögen, sind keine von uns ausgehobenen Rekruten, sondern gediente Veteranen. Dadurch wird zwar der Sieg erleichtert, aber das Verdienst und der Ruhm, die Armee selbst herangebildet zu haben, geht verloren. Uns auf Gervinus und Ulrici zu stützen, wollen wir jedoch absichtlich vermeiden, da die Gegner einmal das Todesurtheil über sie gefällt haben. Nur Schlegel können wir uns nicht enthalten hier und da heranzuziehen, um so mehr als er gegenwärtig einer unverdienten Nichtbeachtung anheimgefallen zu sein scheint.

Mag es immerhin ein Gemeinplatz sein, dass der Dichter ein Kind seiner Zeit ist, so ist es doch ein sicherer Ausgangspunkt, in welchem sich die verschiedensten Richtungen begegnen. Im Dichter pulsirt das gesammte geistige Leben, das Denken und Fühlen seiner Zeit; die politischen Kämpfe und Strebungen, die religiösen Anschauungen und Speculationen, die gesellschaftlichen Interessen, selbst die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung spitzen sich in ihm zum höchsten und edelsten Ausdruck zu. Dem entsprechend findet er auch bei seiner eigenen Zeit das allgemeinste und unmittelbarste Verständniss. Die tausend Fäden, die Ein Tritt regt, die tausend Verbindungen, die Ein Schlag schlägt, liegen zunächst in seiner eigenen Zeit. Allein der echte Dichter hat bekanntlich etwas Prophetisches an sich; er fühlt den Zug seiner Zeit, der in dieser selbst noch als

dunkle Ahnung schlummert, heraus, seine Sehergabe zeigt ihm den Pfad, auf den die geistige Entwickelung hindrängt, und mit der Leuchte der Dichtkunst schreitet er der Zeit voran. So kann es sich ereignen, dass er erst von einer Folgezeit richtiger gewürdigt und in seiner Bedeutung tiefer erfasst und verstanden wird als von seiner eigenen. Selbst der Epiker, welcher gleich dem Greisenantlitz des Janus seinen Blick in die Vergangenheit versenkt und uns die Wege aufzeigt, die unser Geschlecht vor Jahrhunderten gewandelt ist, weist uns durch den Gegensatz wenigstens mittelbar auf das noch vor uns liegende Stück Weges hin. Diese rückwärts gewandte Physiognomie des Epikers möchte, beiläufig bemerkt, auch mit der kurzen Lebensdauer der Kunstepen in Zusammenhang stehen, wie sie beispielsweise an den vielbelobten, aber wenig gelesenen Schöpfungen Milton's und Klopstock's zu Tage getreten ist, um von Werken zweiten Ranges, wie die Noachide, Donatoa, Tunisias u. a., zu schweigen. Die Stellung des Volksepös ist einigermassen abweichend; bei ihm haben wir es nicht mit einer bewusst zurückblickenden Dichterpersönlichkeit zu thun, sondern mit dem in freier Naivetät dichtenden und mythenbildenden Volksgeiste selbst, dem die Idee von einer stetig fortschreitenden Entwickelung des Menschengeschlechtes noch nicht aufgegangen ist. Der langlebigste Dichter ist augenscheinlich der Dramatiker; ihm ist die hohe Aufgabe gestellt, in der Tragödie die ewigen Ideen und die sittlichen Probleme, welche die Menschenbrust heute wie vor tausend Jahren bewegen, zur Darstellung zu bringen, und im Lustspiele der menschlichen Natur und Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten. Allerdings sind auch die sittlichen Ideen von der allgemeinen Weltbewegung nicht ausgeschlossen; allein ihr Weiterrücken wird wie das der Fixsterne dem Auge erst nach Jahrhunderten erkennbar. Wäre es dem Tragiker möglich, das Ewige festzubannen und in eine ewige Form zu kleiden, so würde er von Geschlecht zu Geschlecht fortleben wie bei seinem eigenen. Aber seine Sprache und Kunstform sind dem unerbittlichen Gesetze der Veränderlichkeit und Vergänglichkeit unter-

worfen, und auch er verfällt schliesslich jenem gelehrten Prozess, der uns das Verständniss der Vergangenheit vermittelt. Dass Lustspiele bei weitem schneller veralten als Trauerspiele, ist in ihrem Wesen so tief begründet, dass über die Thatsache selbst kein Streit sein kann. Das Lustspiel steht auf dem Boden des gesellschaftlichen Lebens, es schildert die gesellschaftlichen Zustände mit ihren Moden, Thorheiten und Auswüchsen, und hier gilt im vollsten Masse der Satz des alten Weisen, dass Alles fliesst. Die einzige Schwierigkeit liegt nur in der Anwendung dieser allgemeinen Sätze auf den einzelnen Fall, in der Beantwortung der Frage, wann ein bestimmtes Stück als veraltet, d. h. als nicht mehr dem unmittelbaren, nicht philologisch vermittelten Verständniss und Genuss zugänglich zu betrachten ist. Wir bewegen uns dabei freilich in einer Art von fehlerhaftem Cirkel, indem wir antworten können: so lange die Gebildeten eben einer künstlichen Vermittlung des Verständnisses und Genusses eines Dichtwerkes nicht bedürfen, so lange ist dasselbe nicht als veraltet anzusehn. Kleine Beihülfen in der Bühnenbearbeitung und Inscenirung — denn die theatralische Darstellung ist eben der unmittelbarste Genuss einer dramatischen Dichtung — sind dabei nicht ausgeschlossen, und wir werden auf diesen Punkt zurückzukommen haben. Der Kern der Frage ist der, dass ein Verständniss ohne gelehrte Vermittlung so lange möglich ist, als die religiösen, politischen, intellektuellen und ästhetischen Grundlagen, auf denen die Werke eines Dichters beruhen, keine wesentliche oder begriffliche Umgestaltung erlitten haben.

Machen wir uns an einem Beispiel deutlich. Wir brauchen nicht bis zur Sakuntala und Urwasi zurückzugreifen, um uns in eine fremde, nicht unmittelbar verständliche Welt versetzt zu sehen. Auch der uns zeitlich wie räumlich näher liegende geistige Boden, auf dem die griechische Tragödie erwachsen ist, ist uns ein so fremder geworden, dass wir uns nicht ohne gelehrte Führung auf demselben zurecht zu finden vermögen. Der griechische Polytheismus, die politischen wie die gesellschaftlichen Zustände des Landes, die

dramatische Kunstform wie die Einrichtung der Bühne — alles gehört einem Kulturstadium an, für welches unsere Gebildeten keine Fühlfäden weder des Verständnisses noch der Sympathie mehr besitzen, und in dem sich nur die Gelehrten heimisch fühlen. In welchem Lichte muss unserem Theaterpublikum der Altar auf der Bühne — 'auf dem Theater sogar sprachen die Griechen zu Gott', wie Platen schön sagt — und der Chor erscheinen? Wie kann es von einer auf drei oder vier Personen zugeschnittenen Handlung oder von den Botenberichten über die Katastrophe ergriffen und — nach Aristoteles' Lehre — zu Furcht und Mitleid bewegt werden? Wie sehr namentlich die der griechischen Tragödie zu Grunde liegende Schicksalsidee unserm modernen Bewusstsein widerstrebt, hat sich deutlich an den Versuchen unserer eigenen Schicksalsdichter gezeigt. Selbst ihre unbestreitbare dichterische Begabung ist nicht im Stande gewesen, diese antike Weltanschauung in unsrer Literatur einzubürgern. Die Aufführung der Antigone zu Potsdam war demgemäss nichts als ein antiquarisches Curiosum, und ohne die vermittelnde Mendelssohn'sche Musik würde die erhabene und herrliche Poesie des grössten griechischen Tragikers völlig kalt und spurlos an uns vorübergegangen sein, so weit nicht die Sitze des Theaters mit Gelehrten gefüllt waren. [1] Von dem antiken Lustspiele wollen wir gar nicht sprechen; hier ist die Kluft noch unendlich grösser, und wir zweifeln, ob es selbst dem ausschweifendsten Romantiker beikommen würde, uns durch eine theatralische Wiederbelebung der Wespen oder der Wolken zu erheitern.. Platen hat in seiner Nachahmung

1) In einer redactionellen Anmerkung zu dieser Stelle hat F. Bodenstedt im Shakespeare-Jahrbuche geltend gemacht, dass man wenigstens in München andere Erfahrungen gemacht habe, indem dort nicht bloss bei den Aufführungen der Antigone, sondern auch bei denen des Oedipus auf Kolonos das grosse Haus immer bis auf den letzten Platz gefüllt gewesen sei. Vorausgesetzt dass dies einen sichern Schluss auf Verständniss und Theilnahme des Publikums gestattet, kommt es uns wesentlich zu Hülfe. Denn wenn selbst die griechische Tragödie dem unmittelbaren Genusse unserer gebildeten Stände noch nicht völlig entrückt ist, wie viel weniger kann dann von einer Veraltung Shakespeare's die Rede sein! (1876)

der Aristophanischen Komödie ihr mit richtigem Takte und unverkennbarem Geschick einen modernen und nationalen Inhalt gegeben. Dessenungeachtet sind seine Gabel und sein Oedipus zwar dramatische Dichtungen, aber keine wirklichen modernen Dramen; sie sind nichts weniger als aufführbar und schliessen wie ihre antiken Vorbilder das Geheimniss ihres Verständnisses und ihrer Würdigung nur den Gelehrten auf. Selbst die metrischen Zauber ihrer Sprache sind nur für die Kenner erfassbar.

Nicht viel anders als mit der altklassischen steht es mit unserer eigenen mittelalterlichen Poesie. Erst wirkliches Studium giebt uns den Schlüssel zu den Schönheiten der Nibelungen oder der Minnesinger. So beruht beispielsweise die Fabel im Armen Heinrich auf den Schrecknissen der uns bis auf den Namen fremd gewordenen Miselsucht wie auf dem Glauben an Heilmittel, welche heut zu Tage selbst aus dem Bereich des crassesten Aberglaubens verschwunden sind, und deren Anwendung mit unseren gegenwärtigen Rechtsbegriffen völlig unvereinbar ist. Es war daher ein augenscheinlicher Missgriff Longfellow's, dass er diesen Stoff in seiner Goldenen Legende von neuem bearbeitet hat; denn wenn derselbe schon uns Deutschen ein unverständlicher und widerstrebender geworden ist, so darf er natürlicher Weise in Amerika und England noch viel weniger auf nationale Erfassung und Theilnahme rechnen. Es versteht sich, dass wir dabei immer wieder von demjenigen Theile der Nation absehen, welcher durch gelehrte Erziehung die Kenntniss dieser verschiedenen Kulturperioden und damit die Fähigkeit erworben hat, sich in dieselbe hineinzudenken und hineinzufühlen. Wir Deutschen namentlich sind bekannt wegen der kosmopolitischen Leichtigkeit, mit welcher wir uns in alle poetischen und andern Voraussetzungen und Standpunkte hineinzuleben verstehen; unser geistiges Auge vermag sich allen Sehweiten anzupassen, und unser Herz schlägt in allen poetischen Zonen mit gleicher Wärme.

Für Shakespeare bedürfen wir jedoch nur ein Minimum dieses Talentes. Hier ist die Sachlage eine ganz andere

als bei den Dichtern des klassischen Alterthums oder des Mittelalters. Wir leben noch in derselben Kulturperiode wie Shakespeare. Shakespeare steht an der Schwelle der neuen Zeit, und sowohl die äusseren wie inneren Bedingungen, aus denen er hervorgegangen ist, sind unsern eigenen Zuständen noch keineswegs so unähnlich, als dass wir an seine Poesie nur durch gelehrte Vermittlung hinanzureichen vermöchten, eine wie grosse Bedeutung wir auch für diese in Anspruch nehmen mögen. Einiger Unterschied muss allerdings für die Tragödien, die Historien und die Lustspiele zugestanden werden — doch davon nachher. Shakespeare lebte wie wir in einem beschränkt monarchischen Staate, und sogar der Kampf zwischen absoluter Königsgewalt und der in vollständiger Unantastbarkeit gesicherten Volksberechtigung war noch keineswegs ausgetragen — wie bei uns. Das Volk war aber durchdrungen von Liebe zum Vaterlande wie zur Freiheit und verlangte nach thatkräftiger Mitwirkung an der Leitung seiner Geschicke und der Verwaltung der Staatsangelegenheiten — wie bei uns. Dieser Volksgeist spiegelt sich auch in Shakespeare's Werken ab, und es giebt kaum einen Dichter, welcher der begeistertsten Vaterlandsliebe einen unsterblicheren Ausdruck geliehen und das politische Ringen und Kämpfen des Volkes mit hellerem und umfassenderem Ueberblick poetisch verklärt hat. Shakespeare stimmt ferner mit unsern religiösen Anschauungen überein. Er ist ein protestantischer Dichter, denn die verblendeten Versuche, ihn zu einem Katholiken zu stempeln, müssen als völlig abgethan betrachtet werden und sind namentlich von Bernays im ersten Bande des Shakespeare-Jahrbuchs für immer glänzend widerlegt. Gleich der überwiegenden Mehrheit unserer heutigen gebildeten Stände hält sich aber Shakespeare von der dogmatischen Auffassung der Religion fern; Theologie und Kirchenlehre sind ihm gleichgültig, wenn nicht widerstrebend. Der Schwerpunkt seiner Religion liegt vielmehr in der Sittlichkeit, und seine Sittlichkeitslehre ist so umfassend, so erhaben und geläutert, so echt menschlich, dass sich die vorurtheilsfreien Anhänger

aller Religionsbekenntnisse in ihr vereinigen können. Der Aberglaube, den der Dichter so meisterhaft poetisch zu verwerthen verstanden hat, ist durchaus volksthümlich und unser eigenes Fleisch und Blut; er ist auch für uns noch nicht gänzlich vergessen, zum mindesten uns nicht widerstrebend, oder unsern Genuss an des Dichters Werken beeinträchtigend.

Derjenige Punkt, in welchem der Abstand zwischen uns und Shakespeare am grössten sein dürfte, ist ohne Zweifel die seit seiner Zeit vor sich gegangene Entwickelung und Anwendung der Wissenschaft. Shakespeare hatte allerdings noch keine Ahnung von Sanskrit und comparativer Philologie oder von dem Aufschwunge der Naturwissenschaften, so wenig wie von Dampfschiffen und Eisenbahnen, Telegraphen und Jacquardstühlen. Aber welche Bedeutung haben diese im Reiche der Poesie? 'Mit Chemie, mit Mechanik, mit Manufakturen, mit Land- und Staatswirthschaft macht man keine Gedichte', sagt schon Schlegel (Werke herausgegeben von Böcking VI, 169). Es ist keine Frage, dass Shakespeare, wenn auch kein Gelehrter, doch auch in Bezug auf seine allgemeine Bildung und seine Kenntnisse auf der Höhe seiner Zeit stand und, wie bereits bemerkt, nichts weniger als unwissend war, wie Rümelin ihn darstellen möchte. Von seinem umfassenden und grossartigen historischen Sinne zu sprechen hiesse nach dem, was namentlich Gervinus darüber gesagt hat, Eulen nach Athen tragen. Den eigensinnigen Zweiflern empfehlen wir namentlich eine Vergleichung zwischen Shakespeare's Römerdramen und Addison's Cato, obwohl bei absichtlich Blinden auch dieses Mittel nicht verfangen dürfte. An äusserlichen Kleinigkeiten, wie die, dass im Julius Caesar die Uhr schlägt, darf man freilich so wenig wie an den bekannten geographischen und chronologischen Schnitzern — die böhmische Küste u. dergl. — Anstoss nehmen. Wer, wie Rümelin, diese Dinge dem Dichter zum Vorwurf macht, beweist nur, dass er den Kern nicht von der Schale zu sondern vermag. Es darf dabei nicht ausser Acht gelassen werden, dass diese *licentia geographica et historica* — denn

es ist entschieden eine Licenz und nicht eine Unwissenheit — hauptsächlich in der Märchenwelt der Lustspiele ihre Stelle hat, sowie dass bei etwaigen heutigen Aufführungen sich manches davon mit leichter Hand beseitigen lässt, damit auch peinlichen Geistern kein Anstoss gegeben werde. Auf keinen Fall stehen Shakespeare's Vorstellungen und Kenntnisse von Welt und Erde im Widerspruch mit den unsrigen, etwa wie die homerische Weltkunde. Durch die Entdeckung von Amerika war der Ausschlag für den gegenwärtigen Stand unserer Erdkunde, so weit sie für die Poesie in Betracht kommt, gegeben, und wir vermögen auch in dieser Beziehung keine Gründe zu entdecken, warum Shakespeare veraltet oder für unsere Gebildeten ungeniessbar sein sollte. Noch Niemand hat an Schiller's sieben Kurfürsten Anstoss genommen, die sich wie die sieben Planeten um die Sonne stellen, obwohl wir heutzutage beinahe neunzig Planeten kennen;[1] warum sollen wir Shakespeare geringere Nachsicht angedeihen lassen?

Von grösserem Belange, als diese Dinge, sind Shakespeare's Kunstform und seine Bühne. Dass schon die Kunstform hinreichend ist, uns den Geschmack an Werken der dramatischen Poesie zu verleiden, beweisen die französischen Tragiker. Ihre Zwangsjacke der aristotelischen Einheiten, das ermüdende Einerlei ihrer Alexandriner würde an sich schon genügen, um sie von unserer heutigen Bühne auszuschliessen, selbst wenn nicht der bei weitem gewichtigere Mangel an nationalen Stoffen und nationalem Sinne, an psychologischer Vertiefung der Charaktere und an Entwickelung der Handlung hinzuträte. Wie anders Shakespeare. An die Stelle der schlecht verstandenen und schlecht angewandten aristotelischen Einheiten hat er bekanntlich die höhere, innerliche Einheit der Idee gesetzt, womit unsere heutige Auffassung vom Wesen eines dramatischen Kunstwerkes noch vollständig übereinstimmt. Auch das Auf- und Absteigen der Handlung durch die fünf Akte

---

1) Wie sehr gegenwärtig auch diese Zahlenangabe veraltet ist, bedarf keiner weitern Bemerkung. (1876)

und das Spiegelbild der Gegenhandlung, welches er die Haupthandlung werfen lässt, gelten noch heute für wesentliche Erfordernisse und Schönheiten des Dramas. Anstatt des gereimten Alexandriners bedient er sich des Fünffüsslers, und wir wüssten nicht zu sagen, welcher Vers sich auch bei uns besser für die dramatische Poesie eignen möchte als dieser, der von der Sprache des täglichen Lebens bis hinauf zum höchsten Gedankenfluge jeder Stimmung und jedem Gefühl Ausdruck zu leihen fähig und überdies wie kein andrer den Uebergang zu den prosaischen Partien Shakespeare's zu vermitteln geeignet ist. Es ist wahr, dass die Mischung von gebundener und ungebundener Rede und Hand in Hand damit die Mischung des Tragischen und Komischen den strengen Anforderungen, welche die Poetik an ein vollendetes Kunstwerk zu stellen hat, nicht entsprechen mag, und dass die moderne Tragödie, wenn in ihr nach Vischer's Ausspruch Shakespeare's Stil durch wahre und freie Aneignung des Antiken geläutert werden soll, diese Freiheit wird beschränken müssen; allein Shakespeare hat uns so an sie gewöhnt, dass wir keinen Anstoss daran nehmen, sondern auch hier die Hand des gewaltigen, bahnbrechenden Künstlers erkennen, welcher die Abweichung von der strengen Regel zur Charakteristik von Personen und Ständen zu benutzen verstanden hat. Ein andrer Punkt, über welchen öfters und, wie Schlegel (VI, 322) hinzusetzt, mit Recht Klage geführt worden ist, das ist der häufige und springende Scenenwechsel, welcher für Shakespeare's Publikum wenig Störendes hatte, da auf seiner Bühne der Scenenwechsel bekanntermassen eigentlich nur dem Namen nach vor sich ging. Es mag sein, dass dieser Wechsel unsere Aufmerksamkeit bisweilen stärker in Anspruch nimmt, als wir gewohnt sind, wie denn Shakespeare überhaupt in Bezug auf das Ineinandergreifen und die Motivirung des Einzelnen den Zuschauern manches zur Ergänzung überlässt, und auf ihre eindringende Aufmerksamkeit rechnet. Dass man in dem Verlangen einer sorgfältigen Motivirung auch zu weit gehen könne, giebt Gottschall selbst zu (Bl. f. lit. U. 1866, S. 165). Shakespeare's

Stücke sind allerdings auf nichts weniger berechnet als auf die Denkfaulheit des Verdauungsschlafes, und wir würden uns nur ein Armuthszeugniss ausstellen, wenn wir, in unserm Verständniss obenein durch den modernen Bühnenapparat unterstützt, den Anforderungen des Dichters hierin weniger Genüge leisten sollten als seine Zeitgenossen. Beiläufig bemerkt, erblicken wir hierin auch ein Argument, wenn es dessen bedürfte, gegen die von Rümelin breitgetretene Behauptung, dass Shakespeare nur für die liederliche adeliche Jugend auf der einen und für den süssen Pöbel auf der andern Seite gedichtet habe. Was übrigens Shakespeare's Bühne anlangt, so widerspricht sie, trotz des unendlichen Abstandes ihrer immerhin halbbarbarischen Dürftigkeit gegen unsere scenische Ueberfülle und Ueberbildung, in ihrem Begriffe und Wesen keineswegs dem heutigen Theater. Sie ist eben der Ort, wo die Handlung sich abspielt, gleichviel ob in oder ausser dem Hause, in welchem Lande oder gar auf welchem Meere, und sie ist nicht wie bei den Griechen an den der Gottheit geweihten Vorplatz des Hauses oder wie bei den französischen Klassikern an das Vorzimmer (oder höchstens den Saal) des Palastes gebannt. Sie bestand auch nicht, wie die Bühne der französischen Mysterien, aus einem unabänderlichen, symbolischen Aufbau von Hölle, Erde und Himmel mit Seitengerüsten für die augenblicklich unbeschäftigten Darsteller.[1] Diese Bühnen sind von der unsrigen begrifflich verschieden, diejenige Shakespeare's ist es nicht. Shakespeare's Scene folgt wie die unsrige der Handlung, während bei den Griechen und Franzosen die Handlung an die Scene gebunden war und sich ihr anzupassen hatte.

Der Gang unserer Betrachtung führt uns jetzt auf dasjenige Feld, auf welchem vielleicht die meisten und heftigsten Vorwürfe und Angriffe gegen Shakespeare erhoben worden sind, wir meinen seine künstlerische Behandlung der Stoffe und das sprachliche Gewand, in das er sie gekleidet hat, seine Diction. Hier hat man ihm übertriebenes

1) Demogeot, Histoire de la Littérature Française (Paris 1862) 221 fg.

Pathos, Vorliebe für das Grelle und Grässliche, Unzüchtigkeit der Rede und des Scherzes, euphuistische Witzhascherei u. a. Schuld gegeben. Unsere Absicht ist es keineswegs, diese Seiten der Shakespeare'schen Dichtweise zu rechtfertigen und ihnen die richtige Stellung im Organismus seiner Poesie anzuweisen — das haben bessere Männer vor uns mit unwiderleglichem Erfolge gethan. Unsere Aufgabe ist lediglich, zu untersuchen, ob hierdurch eine Ungeniessbarkeit Shakespeare's für unsere Gebildeten bedingt wird, und ob hier der Richterspruch, dass er veraltet sei, gefällt werden müsse. Geben wir einmal zu, dass diese Vorwürfe ein gewisses Mass der Begründung besitzen. Mag sein, dass Shakespeare's Pathos an einzelnen Stellen (aber auch nur an einzelnen Stellen) übergewaltig ist und sich in Schwulst und Dunkelheit verirrt; mag sein, dass unser zarter oder schwächer besaitetes Nervensystem sich entsetzt von dem Augenausreissen Gloster's auf der Bühne abwendet und bei Shylock's Messerwetzen erbebt; zugegeben, dass unser feineres Anstandsgefühl — nicht unsere höhere Sittlichkeit — durch den zotenhaften Ton der damaligen, keineswegs Shakespeare allein angehörigen Unterhaltung beleidigt wird; zugegeben endlich, dass die Wortspiele und Witzgefechte wenigstens in dieser Ausdehnung unserm Geschmacke nicht mehr zusagen. Aber alles das trifft noch nicht den Kern der Shakespeare'schen Poesie, und es hiesse das Kind mit dem Bade ausschütten, wenn wir sie deshalb verwerfen und das Verdammungsurtheil über sie aussprechen wollten. Schlummert doch bisweilen auch der gute Homer. Hier ist vielmehr das Feld, wo der heutige Bühnenbearbeiter einzutreten und Shakespeare's Eigenheiten — oder vielmehr die Eigenheiten seiner Zeit — mit dem heutigen Zeitgeschmacke auszugleichen hat. Er mag, ja er muss, das Augenausreissen hinter die Scene verlegen, und von einem Boten berichten lassen; er mag, ja er muss, die Zoten streichen und die Wortspiele und Witzgefechte auf ein entsprechendes Mass zurückführen. Es wird damit dem Shakespeare nicht anders angerichtet als unsern eigenen Dramatikern, als Goethe und Schiller, von denen uns

ja auch nur einmal als Curiosum ein Stück unzugerichtet vorgeführt wird. Ob es rhetorische oder euphuistische Längen, politische oder zotige Anstössigkeiten sind, welche vom Dramaturgen oder Regisseur als nicht zeit- oder bühnengemäss beseitigt werden, das ist von diesem Standpunkte aus einerlei. Nur Eins möchten wir dabei den Dramaturgen dringend an's Herz legen, dass sie nämlich lieber zu wenig als zu viel thun und stets der grossen Darsteller und Bühnenkenner Garrick und F. L. Schröder eingedenk sein mögen, welche Shakespeare auf der englischen und deutschen Bühne wieder eingebürgert und im Verlaufe ihrer Aufführungen sich den Originalen stetig genähert haben. Damit stimmen auch Schlegel's ausdrückliche Ansichten überein. 'Lege doch Niemand', so äussert er sich VI, 253, 'Hand an Shakespeare's Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern: es bestraft sich immer selbst.' 'Mir scheint', so bemerkt er bei einer andern Gelegenheit VI, 272, 'bei Shakespeare durchaus keine Veränderung zulässig, ausser einigen geringen Auslassungen, die der Zeitgeschmack erfordert.' Geneigt, wie wir sind, zu Gunsten des Zeitgeschmacks einen Schritt weiter zu gehen, können wir doch die Frage nicht abweisen, ob es denn eine so ausgemachte Sache ist, dass bei einem Zwiespalt zwischen Shakespeare und dem heutigen Publikum das letztere überall und immer in seinem Rechte ist, und dass sich Shakespeare ihm unbedingt anbequemen muss. Der umgekehrte Fall hat nicht mindere Berechtigung. Shakespeare, der König aller Dichter, hat ein königliches Recht darauf, dass sich die Nachwelt in ihn hineinlebt, auch da, wo die augenblickliche Geschmacksrichtung ihm entgegenläuft. In den Shylock z. B. kann man sich bei gutem Willen recht wohl hineindenken, und das Messerwetzen geht nicht weiter über das gewöhnliche Mass des Tragischen hinaus als Tell's Apfelschuss. Allerdings sind diese Situationen insofern verschieden, als Shylock darauf ausgeht, an seinem Feinde eine fast an Mord streifende Rache zu üben, während Tell im Vertrauen auf seine Geschicklichkeit sich überzeugt hält, dass er seinem Kinde kein Haar krümmen werde. Shylock's

grässliches Vorhaben wird jedoch für den Zuschauer dadurch gemildert, dass es vor versammeltem Gerichtshofe vor sich geht; wir haben die Beruhigung, dass die waltende Justiz den Ingrimm des blutdürstigen Wucherers in Schranken halten werde. Im Tell hingegen zittern unsere Nerven vor Furcht, dass die leiseste Zuckung des von den widerstrebendsten Empfindungen bestürmten Vaters, 'in jenes Augenblickes Höllenqualen' den Pfeil in das Haupt des eigenen Kindes ablenken könne. Offenbar thut hier auch die Gewöhnung das Ihrige; mit dem Motiv des Apfelschusses sind wir von Kindheit auf vertraut, und es hat daher für uns sein Grässliches verloren. In derselben Lage waren aber Shakespeare's Zeitgenossen bezüglich der Fabel von der Verpfändung des Pfundes Fleisch, und ihnen möchte vielleicht der Apfelschuss als das Grellere erschienen sein, wenn er ihnen in einem fremden Dichter entgegengetreten wäre. Sie waren freilich ein starknerviges Geschlecht.

Bei dem Hineindenken in Shakespeare kommt uns noch ein Umstand zu Statten, dass nämlich manche dramatische Figuren und Motive, obwohl im Leben ausgestorben, uns doch durch ununterbrochene Ueberlieferung völlig geläufig bleiben. Schon Schlegel hat es hervorgehoben (VI, 216), dass es namentlich komische Motive giebt, die sehr alt sind, ohne je veralten zu können, und vom Hanswurst bemerkt er (VI, 404), dass er als allegorische Person unsterblich ist und unversehens in irgend einer gravitätischen Amtskleidung wieder zum Vorschein kommt, wenn man ihn noch so sicher begraben zu haben glaubt. Noch Niemand hat dem entsprechend an der Figur des Narren bei Shakespeare Anstoss genommen, wenngleich wir ihn nur vom Hörensagen kennen. Der Kreis unserer poetischen Erfahrung reicht eben räumlich und zeitlich weiter als der unserer Lebenserfahrung, eine Thatsache, die keineswegs bloss zu Shakespeare's Gunsten geltend gemacht werden soll, sondern die sich schon zu Shakespeare's eigener Zeit hinlänglich bewährt hat. So ist es, um nur Ein Beispiel anzuführen, allbekannt, dass die Blutrache in der Elisabethanischen Periode ein von den Tragikern vielfach bearbeitetes,

ja geradeswegs ein Lieblingsthema war, trotzdem das englische Publikum keine andere als eine poetische Vertrautheit damit besass.

Fassen wir das bisher Gesagte zusammen, so führen uns alle Erwägungen dahin, dass wir im Wesen der Shakespeare'schen Poesie nichts zu entdecken vermögen, was sie für unsere Zeit veraltet oder für unsere Bühne ungeeignet erscheinen lassen könnte. Vielmehr weist alles darauf hin, dass wir uns in allem Wesentlichen noch in voller Uebereinstimmung mit Shakespeare befinden, und dass seine grossen Dramen für die heutige Aufführung nur in verhältnissmässig unbedeutenden Nebendingen die vermittelnde Hand des Dramaturgen erfordern. Gottschall bringt aber noch ein Argument für Shakespeare's Veraltung bei, welches nicht aus dem Wesen seiner Poesie selbst geschöpft ist; das ist Shakespeare's gegenwärtige Stellung zur Bühne seines Vaterlandes. 'Die im Ganzen spärlichen Aufführungen Shakespeare'scher Dramen auf den englischen Theatern', sagt er, 'beweisen zur Genüge, dass der volksthümliche Theaterdirektor des Globetheaters für die Gegenwart in England seine Volksthümlichkeit eingebüsst hat und als ein aparter Besitz der gelehrten Welt betrachtet wird.' Und wenn dem so wäre, ist es nothwendiger Weise die Schuld Shakespeare's? Ist es ein Beweis, dass Shakespeare nicht mehr für die gegenwärtige englische Bühne taugt, dass sie ihn überflügelt hat? Werden etwa die Lustspiele von Farquhar und Congreve, welche Gottschall unserem Geschmacke bei weitem entsprechender findet, häufiger aufgeführt? Im Gegentheil, etwa mit Ausnahme des *Double Dealer* kommen sie fast gar nicht mehr zur Darstellung, und eine Bühne, die uns damit zu erfreuen gedächte, würde von unserem Sittlichkeitsgefühl in die Acht erklärt werden. Hat Gottschall vergessen, dass Farquhar und Congreve fast das äusserste Mass der auf der Bühne aufgetretenen Sittenlosigkeit erreichen? An ihnen sieht man erst, wie sittlich und gross Shakespeare ist. Der wahre Grund, warum Shakespeare gegenwärtig nicht häufiger aufgeführt wird, liegt in der noch immer andauernden puritanischen Abwendung vom

Theater, die gerade in denjenigen Ständen England's herrscht, welche zu Trägern der Bildung und Intelligenz bestimmt sind. Bühne und Theaterbesuch gelten ihnen für nicht wohlanständig, für freigeistig, für unvereinbar mit strenger Ehrbarkeit und gottgefälligem Wandel. Von diesem Standpunkte aus wird natürlich Milton über Shakespeare gestellt, und die Dissenters sind hierin fast noch unduldsamer und verrannter als die Hochkirche. Wie kann in einer mit so dicken theologischen Dünsten geschwängerten Atmosphäre dramatische Poesie und Kunst gedeihen? Von der Oper abgesehen, die in England wie überall eine eigene Stellung einnimmt, werden allerdings die englischen Theater vorwiegend von den untern oder losern Schichten der Gesellschaft besucht, die sich natürlich mehr an Sensationsdramen, niedrig komischen Lustspielen, witzigen Blüetten u. dergl. als an Shakespeare's erhabenen Gebilden ergötzen. Innere Gründe und die Erfahrung aller Zeiten beweisen, dass dramatische Dichtung, Schauspielkunst und Theaterpublikum Hand in Hand mit einander gehen, mit einander steigen und fallen. Wie ein grosser Theil des Publikums, so wendet sich auch der Hauptstrom der englischen Poesie selbst gegenwärtig von der Bühne ab. Die Dramatiker dieser Richtung schreiben mehr für Salon und Studierzimmer als für die Bühne. Schauspiele, welche wirklich zur Aufführung bestimmt sind, werden ausdrücklich als *acting plays* oder *for representation* bezeichnet. Die meisten heutigen Dramatiker wollen nicht wie Shakespeare nur gesehen, sondern im Gegentheil nur gelesen sein; sie arbeiten für das unsichtbare Theater, wie es Goethe genannt hat, aber ihr unsichtbares Theater liegt nicht, wie das Goethe'sche, im Reiche der freien, sondern der unfreien Geister. Goethe überflog im Faust die wirkliche Bühne, weil sie ihm zu viele Schranken auferlegte; diese englischen Dramatiker entfliehen ihr, weil sie ihnen zu frei ist. Oft hat es den Anschein, als machten sie aus der Noth eine Tugend und schrieben nur aus Unvermögen nicht für die Aufführung. Die in England alles überwuchernde Reflexion erstickt auch die höhere dramatische Dichtung. Joanna

Baillie, die bedeutendste dramatische Dichterin des gegenwärtigen Jahrhunderts, bedeutender selbst als die Mehrzahl ihrer männlichen Mitbewerber, verdankt ihre Bildung dem Studium Shakespeare's, so sehr, dass Walter Scott sie als den wiedergeborenen Schwan vom Avon besingen konnte. Aber auch ihre Stücke, obwohl für das wirkliche Theater bestimmt, konnten auf der Bühne nicht Fuss fassen, weil die Dichterin tendentiös zu Werke ging, und es ihr an der lebendigen Kenntniss der Bühne und an Verbindung mit derselben gebrach. Wie irrig von manchen englischen Dichtern das Wesen der dramatischen Poesie aufgefasst wird, beweist die Thatsache, dass Wordsworth, Southey u. a. ihre erzählenden oder reflektirenden Dichtungen durch Einmengung des dramatischen oder richtiger dialogischen Elementes zu zieren und zu erhöhen geglaubt haben.

Bei so bewandten Umständen muss man sich nicht mit Gottschall wundern, dass Shakespeare bei seinen Landsleuten so wenig, sondern im Gegentheil, dass er so häufig aufgeführt wird. In der That haben bis heute alle Bühnen, die sich über das Mass des Gewöhnlichen zu erheben strebten, und alle Schauspieler, welche ihren Beruf wahrhaft als Kunst erfassten, sich vorzugsweise Shakespeare gewidmet, sich an seinem Marke genährt und an seiner Flamme entzündet. Zugleich haben sie durch ihre Shakespeare-Darstellungen stets ein gebildeteres Publikum herbeigezogen und sich der Theilnahme und Anerkennung der besten Geister zu erfreuen gehabt. Brauchen wir Drury-lane, Princess's Theatre und Sadler's Wells, brauchen wir die Familie Kemble (mit Mrs Siddons), die beiden Kean, Macready, Phelps, Fechter u. a. ausdrücklich namhaft zu machen? Es ist kein Zweifel, dass wenn die dramatische Dichtung und Kunst sich in England wieder zur vollen Höhe emporschwingen wollen, sie dies nur dadurch erreichen können, dass sie immer wieder an Shakespeare anknüpfen. Dabei muss ihnen freilich eine Aenderung in den gesellschaftlichen Zuständen zu Hülfe kommen, die theologischen Spinngewebe müssen ausgefegt und die beiden Popanze '*Cant*' und '*Respectability*' beseitigt werden.

Die uns gesteckten Grenzen gestatten uns nicht, die einzelnen Stücke durchzugehen und nachzuweisen, welche sich vorzugsweise noch für unsere Bühne eignen oder welche Abänderungen zu diesem Behuf mit ihnen vorzunehmen sind. Man könnte ein Buch darüber schreiben. Gottschall bezeichnet dies Geschäft als eine Aufgabe der Shakespeare-Gesellschaft, wie uns scheint, sehr mit Unrecht. Die Shakespeare-Gesellschaft würde sich damit eine sehr pedantische Bevormundung anmassen, gegen welche sich alle Betheiligten mit Recht auflehnen würden. Sie kann doch nur die Aufmerksamkeit auf dieses oder jenes Stück lenken und zu Aufführungen oder beziehentlich Bühnenbearbeitungen anregen. Die Entscheidung steht bei den Theaterleitungen und schliesslich beim Geschmacke des Publikums. Es kommt uns auch gar nicht in den Sinn, wie Gottschall dies von der Shakespeare-Gesellschaft zu befürchten scheint, unserer Bühne den ganzen Shakespeare mit Haut und Haar aufmassregeln zu wollen. Damit sprechen wir keineswegs gegen Shakespeare, denn die Sache steht mit unsern eigenen, noch dazu viel jüngeren Klassikern nicht um ein Haar anders. Wo werden denn Goethe's und Schiller's Lustspiele noch aufgeführt? Wie selten gehen selbst ihre Tragödien und Dramen, wie Clavigo, die natürliche Tochter, Götz, Tasso und Iphigenie oder Fiesco, Kabale und Liebe und die Braut von Messina über die Bretter? Wir kommen hier auf die bereits angedeutete Unterscheidung zwischen Tragödien, Historien und Lustspielen zurück. Dass es vor allem Shakespeare's grosse Trauerspiele sind, welche wir auch unserer Bühne als höchste Aufgaben und Zierden erhalten wissen wollen, bedarf nach dem Bisherigen eben so wenig der ausdrücklichen Hervorhebung wie die Ausschliessung von Titus Andronicus, Timon von Athen und ein oder zwei anderen Tragödien. Was die von den Gegnern als 'verzierte Chroniken' gekennzeichneten Historien anlangt, so wäre es ein überflüssiges, weil schon wiederholt vortrefflich gethanes Werk, nachzuweisen, wie sehr in ihnen Geschichte und Poesie zu einem künstlerischen Ganzen verschmolzen sind, obschon wir zugeben, dass nicht

alle auf gleicher Höhe der Komposition stehen. Die auch von Gottschall gewürdigte, unvergessliche Gesammtdarstellung der Historien beim Shakespeare-Jubiläum zu Weimar hat gewiss bewiesen, dass ein wahrhaft gebildetes Publikum trotz des uns ferner liegenden Inhaltes von der geschichtlichen Grossartigkeit und poetischen Fülle dieser Stücke zu nachhaltiger Theilnahme begeistert zu werden vermag. Bringen wir auch die durch das Jubiläum erzeugte erhöhte Stimmung in Abzug, so bleibt doch so viel gewiss, dass die Historien noch keineswegs in die dramatische Rumpelkammer gehören. Richard III wird beispielsweise noch lange ein Zugstück bleiben. Es kommt hierbei freilich alles darauf an, ob man das Theater als eine blosse Amüsir- und Zeittödtungsanstalt, oder als ein nationales Bildungsmittel und einen Tempel der Kunst betrachtet. Von den Lustspielen endlich entspricht aus den entwickelten Gründen eine verhältnissmässig geringere Zahl als von den Tragödien den Anforderungen und Neigungen des heutigen Geschmacks, zumal von den italienisirenden Lustspielen aus des Dichters früherer Periode. Es kann von den Zuschauern nicht erwartet werden, dass sie sich die philosophische oder ästhetische Erfassung dieser Schöpfungen in ihrer ganzen Tiefe zu eigen machen; allein zu einem unbefangenen Genusse ist dies auch keineswegs ein unentbehrliches Erforderniss. Was hindert die empfänglichen Zuschauer, dieselben als heitere und sinnige Gebilde einer tiefpoetischen, vielgestaltigen Märchenwelt an sich vorübergehen zu lassen und sich an ihren bunten Elfen- und Menschenspielen zu erfreuen? Gerade das idealistische Lustspiel Shakespeare's scheint uns im Ganzen der Veraltung weniger ausgesetzt als gewöhnliche Intriguen- oder Charakterstücke. Man halte nur z. B. Molière's Geizigen, den Tartüffe u. a. dagegen. Die beiden Pole der Shakespeare'schen Lustspiele, der Sommernachtstraum und die Lustigen Weiber, sind uns bekanntlich durch ihre musikalische Ausstattung, beziehentlich Bearbeitung, ganz besonders nahe gebracht, und es ist schwer abzusehen, warum sie nicht auch ohne dies dem Zeitgeschmacke gemachte Zugeständniss für ein gebildetes

Publikum willkommene Bestandtheile eines guten Repertoirs sein sollten. Einen polarischen Gegensatz erkennen wir in ihnen, insofern das erste sich fast ganz im luftigen Reiche der Geister, das zweite aber mehr als irgend ein anderes Shakespeare'sches Stück auf dem Boden der gemeinen Wirklichkeit bewegt. Wenn Gottschall meint, dass es in der Regel die derb possenhaften Stellen sind, welche eine Wirkung auf unser Publikum ausüben, während die feinen Nüancen der Charakteristik oder die lyrischen Stellen spurlos vorüber gehen, und dass Shakespeare's Stücke diesen Erfolg mit den Rüpelkomödien unserer Vorstadttheater zu theilen haben, so thut er sehr unrecht, die Spitze dieses Vorwurfs gegen Shakespeare anstatt gegen das Theaterpublikum zu kehren. Seine Bemerkung ist sehr richtig in Bezug auf die poetische Empfänglichkeit der Gründlinge oder, nach heutiger Terminologie, der Paradiesbewohner. Das Verhalten der Gründlinge ist aber Shakespeare gegenüber kein anderes als allen andern Bühnendichtern gegenüber; im Faust nehmen auch die Kellerscene und die Hexenküche die lebendige Theilnahme des Heubodens in weit höherem Masse in Anspruch als Faust's erhabenste Monologe. Sogar in 'Pitt und Fox' ergötzen sich die Gründlinge mehr an der Unterhaltung des Herrn Snoughton mit seinem Papagei als an der Charakteristik der beiden Helden des Stückes. Soll man daraus folgern, dass 'Pitt und Fox' als nicht mehr zeitgemäss von der Bühne verschwinden und *ad acta* gelegt werden müsse? Seit wann bilden denn die Gründlinge den Massstab, nach welchem die dramatischen Dichter und die Aufführbarkeit und Bühnenwirkung ihrer Werke bemessen werden?

Da nach dem Sprichworte Zahlen beweisen, so dürfen wir uns die im ersten Jahrgange des Shakespeare-Jahrbuches mitgetheilten statistischen Angaben über die, während des Jubeljahres 1864 stattgefundenen Shakespeare-Aufführungen nicht entgehen lassen. Leider beziehen sich diese Angaben nur auf die acht Theater zu München, Berlin, Dresden, Wien, Stuttgart, Hannover, Karlsruhe und Weimar. Das Ergebniss derselben lässt sich am

besten in folgende Tabelle zusammenfassen. Es wurden aufgeführt:

1. *Macbeth*, in München, Berlin (2), Dresden, Wien (2) = 6 Mal.
2. *König Lear*, München, Berlin (3), Dresden (2), Stuttgart (2), Hannover, Weimar = 10 Mal.
3. *Othello*, Berlin (3), Dresden (2), Wien (2), Hannover, Karlsruhe, Weimar = 10 Mal.
4. *Hamlet*, Berlin (4), Dresden (2), Wien (2), Stuttgart (2), Hannover (3), Karlsruhe, Weimar = 15 Mal.
5. *Romeo und Julie*, München (3), Berlin (6), Hannover (3), Karlsruhe = 13 Mal.
6. *Julius Caesar*, Berlin (4), Wien, Stuttgart, Karlsruhe = 7 Mal.
7. *Coriolan*, München, Wien, Karlsruhe = 3 Mal.

---

8. *König Johann*, Berlin (4) = 4 Mal.
9. *Richard II*, Karlsruhe (2), Weimar = 3 Mal.

10ᵃ. *Heinrich IV*, Berlin, Wien, Hannover (2), Weimar = 5 Mal.

10ᵇ. *Zweiter Theil*, Weimar = 1 Mal.

11. *Heinrich V*, Weimar (2) = 2 Mal.

12ᵃ. *Heinrich VI*, Weimar (2) = 2 Mal.

12ᵇ. *Zweiter Theil*, Weimar (2) = 2 Mal.

13. *Richard III*, München, Berlin (4), Dresden, Wien (3), Stuttgart, Weimar (2) = 12 Mal.

---

14. *Der Sturm*, Karlsruhe (2) = 2 Mal.
15. *Komödie der Irrungen*, München, Berlin (8), Weimar = 10 Mal.
16. *Viel Lärmen um Nichts*, München, Berlin, Dresden, Wien, Stuttgart, Hannover, Karlsruhe, Weimar = 8 Mal.
17. *Sommernachtstraum*, Berlin (6), Dresden (5), Wien (4), Stuttgart, Hannover = 17 Mal.

18. *Kaufmann von Venedig*, München (2), Berlin (5), Wien, Stuttgart, Hannover (3), Karlsruhe (3), Weimar = 16 Mal.
19. *Wie es Euch gefällt*, Dresden (3) = 3 Mal.
20. *Was Ihr wollt*, Berlin (3), Dresden, Wien (2), Karlsruhe (2) = 8 Mal.
21. *Der Widerspänstigen Zähmung*, München (2), Berlin (4), Dresden, Stuttgart, Hannover (2), Karlsruhe, Weimar = 12 Mal.
22. *Wintermärchen*, München, Dresden (3), Wien (3), Karlsruhe = 8 Mal.

Das ergiebt zusammen 22 Stücke und zwar 7 Trauerspiele, 6 Historien (wobei die zweiten Theile nicht besonders gezählt sind) und 9 Lustspiele mit einer Gesammtzahl von 181 Vorstellungen, wovon auf München 16, auf Berlin 58, auf Dresden 22, auf Wien 23, auf Stuttgart 10, auf Hannover 17, auf Karlsruhe 17 und auf Weimar 18 Vorstellungen entfallen. Wenn wir schon hierdurch einen ziemlich sicheren Massstab für den Geschmack unseres Publikums wie für die von Shakespeare auf der heutigen Bühne behauptete Stellung gewinnen, so würde doch eine Fortführung und Erweiterung dieser Statistik ohne Zweifel zu noch weit anziehenderen Ergebnissen führen. Wie tief z. B. der Hamlet in's Volk eingedrungen ist, wird durch die Thatsache bewiesen, dass er sich, freilich in sehr verstümmelter Form, sogar auf umherziehenden Marionettentheatern findet. Sehr lehrreich würde es auch sein, hiermit eine statistische Uebersicht über die Aufführungen Goethe'scher und Schiller'scher Stücke zu vergleichen.

So dienen also auch die äusseren Gründe zur Bestätigung der innern, aus Shakespeare's Poesie selbst hergeleiteten, und befestigen ihrerseits unsere allseitig erwogene Ueberzeugung, dass Shakespeare noch immer als ein für unsere Gebildeten und unsere Bühne lebendiger Dichter betrachtet werden muss, und dass weder ein Grund vorhanden ist, ihn aus dieser Stellung zu verdrängen, noch auch eine Kraft, die das zu thun im Stande wäre. Es mögen immerhin Zeiten denkbar sein, zu denen er dermal-

einst in dasselbe Verhältniss treten kann, in welchem die Klassiker des Alterthums zu der unsrigen stehen. Dass die sittlichen und ästhetischen Grundlagen der Poesie je über den Haufen gestürzt und durch andere ersetzt werden sollten, erscheint uns zwar schwer glaublich. Eben so wenig können wir uns mit dem Gedanken vertraut machen, dass die Formen, Mittel und Absichten der dramatischen Dichtung eine begriffliche Umgestaltung erfahren sollten. Aber die beiden Sprachen, denen Shakespeare jetzt angehört, können bei ihrer tagtäglich fortschreitenden unmerklichen Wandlung in ein völlig verändertes Stadium ihres Daseins treten oder durch eine neue Völkerwanderung in die Reihen der todten Sprachen hinabgestossen werden, so dass auch er mit ihnen aus den Sprachen und von den Schaubühnen der Lebenden verschwindet. Dergleichen ist möglich, wiewohl wir uns keine klare Vorstellung davon zu machen vermögen. Eines aber ist für alle Fälle sicher, dass Shakespeare selbst bei solchen möglichen Phasen der Kultur für Wissenschaft und Gelehrsamkeit niemals untergehen, sondern für sie ein Besitz auf immer bleiben wird. Theilen sich doch schon jetzt die Gelehrten mit den Gebildeten in ihn und weit entfernt, ihn nach Gottschall's Worten als einen 'aparten Besitz' für sich zu beanspruchen, folgen sie im Gegentheile dem Sprichworte, dass getheilter Genuss doppelter Genuss ist. Die Früchte der gelehrten Beschäftigung mit Shakespeare kommen selbst denen zu Gute, die sie verschmähen. Der Zweck dieser philologischen Behandlung ist einmal, die Werke Shakespeare's wo möglich in ihrer echten Urform herzustellen — ein Approximativverfahren, für das allerdings kein Ende abzusehen ist, weil es an einem Richter fehlt, der über die Erreichung des Ziels endgültig entscheiden könnte — sodann aber das Verständniss herbeizuführen, welches die Zeitgenossen des Dichters von seinen Werken besassen und den Sinn aufzuschliessen, den dieser selbst in sie gelegt hat. Dazu kommt als eine weitere Aufgabe der literaturgeschichtliche Nachweis, in welchem Verhältniss Shakespeare zu seinen Vorgängern, seinen Zeitgenossen und seinen Nachfolgern steht, oder mit

andern Worten, welche Stellung er in der Entwicklung der englischen Literatur einnimmt. Seine Quellen müssen nachgewiesen, seine Einwirkungen auf Bühne und Poesie dargethan und die Zeitbeziehungen in seinen Werken aufgehellt werden. Dass namentlich bei der Textkritik viel Spreu von der Tenne abfliegt, ist gewiss; allein das darf den Shakespeare-Gelehrten um so weniger zum Vorwurf gemacht werden, als uns auf Seiten der ästhetischen Erklärung und Kritik des Dichters der nämliche Uebelstand in kaum geringerem Masse entgegentritt. Ueberdies wird dadurch wenig oder gar kein Schaden angerichtet; die Zeit ist ein mächtiger Worfler, und alle diese Spreu wird von ihr zu rechter Zeit in Vergessenheit verweht. Wollte Jemand den Einwand erheben, das philologische Studium Shakespeare's sei seinen Landsleuten zu überlassen, da wir Deutschen ohnehin schon mit philologischen Lasten überbürdet seien, so hiesse das eben so viel, als wenn man das gelehrte Studium des Sophokles oder des Homer den Griechen als ausschliessliches Recht oder ausschliessliche Pflicht zuweisen wollte. Wie das klassische Alterthum ein gemeinsamer Besitz aller gebildeten Nationen geworden ist, so auch Shakespeare. Das deutsche Volk aber ist der Atlas, welcher die Philologie der Welt auf seinen Schultern trägt. Wir Deutschen können Shakespeare nicht entbehren, ja wir können uns seiner nicht entäussern, selbst wenn wir wollten. Durch den Einfluss, den er auf unsere Literatur ausgeübt hat und fortwährend ausübt, ist er ohne Widerrede einer der Unsrigen geworden. Gottschall bezeichnet diesen Einfluss sehr richtig als einen rothen Faden in unserer Literatur; er fügt aber hinzu, es sei nicht zu leugnen, dass derselbe im Ganzen kein heilsamer gewesen sei und beruft sich zum Beweise auf die Stürmer und Dränger, welche seiner Ansicht nach an Shakespeare untergegangen sind. Für jeden Unbefangenen ist im Gegentheil wiederholt und unwiderleglich der Beweis geführt worden, dass Shakespeare's Einfluss ein wohlthätiger gewesen ist, und dass unsere gegenwärtige dramatische Poesie auf seinen Schultern steht. Ohne Shakespeare wären selbst Goethe

und Schiller nicht geworden, was sie sind, und Goethe's allbekannte Selbstbekenntnisse stehen uns bei dieser Behauptung unangreifbar zur Seite. Sogar unsere zukünftige Bühnendichtung wird sich dem Studium Shakespeare's nicht entziehen können, und namentlich für die zu erhoffende Ausbildung eines nationalen geschichtlichen Dramas wird Shakespeare der sicherste und bedeutungsvollste Führer sein. Damit soll keineswegs einer sklavischen Nachahmung das Wort geredet werden, die mit dem Begriffe der Fortentwickelung an und für sich unvereinbar ist.

Wir kehren nach dieser Abschweifung nochmals zur Texterklärung und Textkritik zurück. Ein eingehendes Studium ergiebt die unzweifelhafte Thatsache, dass in der Reinigung, Herstellung und Erklärung des Textes seit der ersten Folio entschiedene und stetige Fortschritte gemacht worden sind, so dass der heutige Text der Urschrift Shakespeare's unbedingt näher kommt, als der von seinen Collegen Heminge und Condell veröffentlichte. Dass eine Thätigkeit, der ein solches Ergebniss verdankt wird, mehr ist als eine blosse 'dilettantische Beschäftigung' — wie Gottschall will — und dass ihre Uebung auf streng methodischer Grundlage ruhen muss, wird gewiss kein vorurtheilsfreier Beurtheiler in Abrede stellen. Ueberdies haben wir in unmittelbarster Nähe Beispiele, aus denen die hohe Wichtigkeit dieser Textkritik auf das schlagendste erhellt. So gut wie Shakespeare sind auch Lessing, Goethe, Schiller u. a. bereits Gegenstand der philologischen Behandlung geworden. Die anerkannt vorzüglichste Ausgabe von Lessing's Werken wird einem unserer ausgezeichnetsten Philologen verdankt. Ist Lessing dadurch etwa zu einem 'aparten Besitz der gelehrten Welt' gestempelt worden? Haben sich etwa unsere Bühnendichter und Aesthetiker deshalb von Lessing abgewandt und sich gegen den gelehrten Herausgeber und seine Thätigkeit erklärt? Im Gegentheil haben sich vielmehr alle in einmüthigem Dankgefühl gegen ihn vereinigt und die dargebotene Gabe bestens in ihren Nutzen verwandt. Ebenso sind die Bemühungen des verstorbenen Professors Joachim Meyer um den Schiller'schen Text mit allseitiger Dankbar-

keit aufgenommen und es ist allgemein bedauert worden, dass ihn der Tod vor der Vollendung der kritischen Ausgabe Schiller's abgerufen hat, deren Bearbeitung er sich zur Lebensaufgabe gestellt hatte. Dass diese kritische Textbehandlung sowohl dem Aesthetiker wie dem Darsteller die unentbehrliche Unterlage für ihre Thätigkeit liefert, liegt auf der Hand; aber auch umgekehrt wirken die letztern förderlich auf die Arbeit der philologischen Kritiker ein. Das Licht, welches der Aesthetiker über die Absicht des Dichters, über die Idee und Komposition seines Werkes verbreitet, strahlt auch auf das Verständniss des Einzelnen und auf die Berichtigung des Textes zurück, und die theatralische Aufführung liefert gar häufig eine entscheidende Probe auf die Erklärungs- und Berichtigungsversuche der Philologen.

Gelegentlich der Texterklärung muss noch Eines Punktes Erwähnung geschehen, auf welchem dieselbe eine unmittelbar praktische Bedeutung gewinnt. Für unsere moderne Bildung sind bekanntlich die drei Hauptsprachen der civilisirten Welt eines der vorzüglichsten Unterrichtsmittel geworden, namentlich aber ist die englische Sprache und Literatur für unsere Jugend ein unerschöpflicher Brunnen intellektueller und ethischer Bildung, dessen Wasser um so erfrischender und kräftigender wird, je tiefer wir in ihn hinabsteigen. Ich kann über diesen Punkt um so kürzer hinweggehen, als ich mich an einem andern Orte ausführlich darüber verbreitet habe,[1] und es bedarf kaum des ausdrücklichen Hinweises, dass Shakespeare als einer der grössten Meister und Bildner seiner Sprache und als der unbestritten grösste Vertreter seiner Literatur eine nicht zu unterschätzende, wachsende Wichtigkeit für unsere Jugendbildung erlangt hat. Wo kann aber ein Dichter schöner und dauernder thronen als in den Herzen der Jugend? Wir wüssten nicht zu sagen, wer den grössten und edelsten Dichter der germanischen Nationen auch in Zukunft auf

1) Die englische Sprache und Literatur in Deutschland (Dresden 1864) 71 fgg.

diesem Throne ersetzen sollte. Hier also ist seiner Lesung und Erklärung ein Feld von unmittelbarster und segensreichster Fruchtbarkeit eröffnet.

Wir kommen schliesslich zur ästhetischen Betrachtung und Auslegung Shakespeare's und finden, wenn irgendwo, so hier den glänzendsten Beweis dafür, dass er nichts weniger als veraltet ist, dass er vielmehr für uns noch volle, ja vielleicht noch höhere Geltung besitzt als selbst für seine Zeitgenossen. Unsere Aesthetiker sind von den verschiedensten Standpunkten an Shakespeare herangetreten: Schlegel vom romantisch-poetischen, Ulrici vom systematisch-philosophischen, Gervinus vom historisch-politischen, und andere von anderen. Wenn wir diese Ausleger sämmtlich von einer gewissen Einseitigkeit, die am Ende jeder Individualität anhängt, nicht freisprechen wollen, so fällt es nur um so bedeutungsvoller in's Gewicht, dass sie jeder von seinem besonderen Ausgangspunkte aus zu dem übereinstimmenden Ergebniss gelangt sind, in Shakespeare den grössten Dichter wenigstens der neuen, wenn nicht aller Zeiten zu erkennen und zu bewundern. Nun vertritt aber jeder dieser Aesthetiker die Denk- und Anschauungsweise von Tausenden, welche mit ihm in Shakespeare den Dichter sehen, der ihrem poetischen Ideal am nächsten kommt. Kann es einen zwingendern Beweis geben, dass die verschiedenen Richtungen unserer gegenwärtigen Kunst- und Weltanschauung, die romantische, die schulphilosophische, die historisch-politische u. s. w. sämmtlich in Shakespeare Platz finden, ja ihn noch nicht einmal erschöpfen? dass der Gedankeninhalt unserer Zeit in Shakespeare noch immer seinen höchsten poetischen Ausdruck findet? Das ist eine Thatsache, die sich nicht umstossen lässt, und die sich in Bezug auf unsere eigenen Klassiker wenigstens nicht in gleichem Masse herausgestellt hat.

Der deutschen Aesthetik gebührt das Verdienst, in Shakespeare einen Dichter erkannt zu haben, welcher zu gleicher Zeit 'Schöpfer und Bild der Regel' ist. Den Genius Shakespeare haben auch andere erkannt oder doch geahnt; die Erkenntniss des Künstlers Shakespeare verdankt die

Welt den Deutschen. Unsere Wissenschaft hat die Gesetze seiner Kunst entdeckt, dargestellt und zugleich nachgewiesen, dass seine Kunstgesetze auch noch die unsrigen sind. 'Shakespeare', sagt Freytag, selbst ein ausgezeichneter Bühnendichter, in seiner Technik des Dramas S. 5, 'schuf das Drama der Germanen; seine Behandlung des Tragischen, Disposition der Handlung, Methode der Charakterbildung, Darstellung der Seelenprocesse bis zum Höhenpunkt, Einleitung und Katastrophe haben für diese Theile des Dramas die technischen Gesetze, welche noch uns leiten, festgestellt.' Er fusst daher fast überall auf Shakespeare und lässt seine Stücke als Beispiele und Muster für die Komposition des Trauerspiels dienen, während er die Spanier und Franzosen nirgends heranzieht. 'Schönheiten und Fehler des Calderon und Racine', fügt er hinzu, 'sind nicht die unsern, wir haben von ihnen nichts mehr zu lernen und nichts zu fürchten.' 'Im Ganzen betrachtet', heisst es an einer andern Stelle S. 159, 'hat Shakespeare die Form und den Inhalt auch unserer Stücke festgestellt. Auch in den folgenden Blättern muss immer wieder von ihm die Rede sein, deshalb werden hier nur einige Besonderheiten seiner Zeit und seines Wesens erwähnt, welche wir nicht mehr nachahmen dürfen.'

So zeigt es sich, dass Shakespeare auch für unsere Bühnendichter — selbstverständlich auch für unsere Bühnenkünstler [1] — noch heute als Führer und Vorbild dient, und dass von ihm die Erneuerung und Weiterführung auch

---

1) Ueber das Verhältniss unserer Bühnenkünstler zu Shakespeare wollen wir einen der grössten unter ihnen für uns sprechen lassen. In dem kürzlich erschienenen Werke: 'Heinrich Anschütz; Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken' (Wien 1866) wird berichtet, dass Ludwig Devrient Anschütz einst folgenden Rath gegeben: 'Spiele Du Helden, auf meine Verantwortung. Spiele aber nicht zu lange Schiller und Liebhaber, sondern mache Dich so früh als möglich an den Shakespeare. Da kannst Du die Leidenschaften der Menschen am besten studiren, und zur Ausführung hat Dir die Natur das Mark des Geistes und Leibes gegeben. Auch findest Du durch Shakespeare am besten den Uebergang zu älteren Charakteren bei kräftigen Jahren. Denn nichts ist für den Schauspieler gefährlicher, als Liebhaber spielen bis man nicht mehr kann.' Anchütz'es Entwickelungen Shakespeare'scher Charaktere

unserer — ja aller — dramatischen Poesie und Kunst auszugehen hat. Seine Bedeutung für uns ist nach allen Richtungen vielmehr im Steigen als im Sinken begriffen, und je eingehender sich unsere Gebildeten, unsere Gelehrten und unsere Dichter mit ihm beschäftigen, desto mehr werden sie von der Wahrheit dieser Thatsache durchdrungen werden, desto williger werden sie sich beugen vor dem Dichter, dessen Tragödien nach Gottschall's eigenen Worten (Poetik 452) 'das Wesen der Menschheit in ihrer Totalität erschöpfen.'

---

werden von einem Recensenten der Allgemeinen Zeitung ganz besonders der Beachtung des Realisten empfohlen.

IV.

ZUM SOMMERNACHTSTRAUM.

Von englischer wie von deutscher Seite ist schon mehrfach darauf hingewiesen worden, dass der Sommernachtstraum sich in seinem Charakter den Maskenspielen nähere. Zwar haben die Maskenspiele erst in Ben Jonson's Händen (nach 1600) eine ausgeprägte Form erhalten, und wir besitzen wenig Anhaltpunkte, um uns ein ausgeführtes Bild von ihrer früheren Gestaltung zu machen, allein dies Wenige reicht hin, um uns ein Urtheil über die Aehnlichkeit zwischen ihnen und Shakespeare's reizendstem Lustspiele zu ermöglichen. Wir wissen, dass die Maskenspiele unzweifelhaft aus '*dumb shows*' entstanden sind, welche ihren Schwerpunkt in prächtigen Kostümen und Dekorationen, in Musik und Tanz fanden und erst allmählig mit Dialog ausgestattet wurden. Später noch wurde ein '*dumb show*' wenigstens eingelegt, wie beispielsweise in Lilly's Endymion (1591). Aus dem Zwecke der Maskenspiele, Hoffesten, hohen Vermählungen und ähnlichen Festlichkeiten zur Verherrlichung zu dienen, geht schon hervor, dass es sich bei ihnen nicht um die Lösung einer dramatischen Aufgabe handelte; die Durchführung einer Handlung und die Charakteristik blieben stets durchaus nebensächlich, um nicht zu sagen ausgeschlossen. Dagegen liebte man Allegorien und mythologische Stoffe. Man gab, wie Drake sagt,[1] diesen phantastischen Schaustellungen 'höhere Zwecke und bedeutendern Inhalt, und während sie scheinbar nur zum Behufe der Beglückwünschung und Unterhaltung verfasst wurden, prägten sie entweder mittelbar eine sittliche Weisheitslehre ein,

---

1) Drake, Shakspeare and his Times (Paris 1838) 437.

oder sie erreichten diese Absicht unmittelbarer, indem sie Laster und Tugend personifizirten und eine Art ethischen Dramas zur Anschauung brachten.' Ihren Höhepunkt erreichten die Maskenspiele nicht, wie Warton (II, 35. 138 fgg.) will, unter Heinrich VIII, sondern wie bemerkt unter Jakob I durch Ben Jonson, dessen Maskenspiele von seinem leidenschaftlichen Bewunderer und Apologeten Gifford,[1] wie von Drake (613 fgg.) nicht nur für die Blüte ihrer Gattung, sondern auch für die Blüte der Jonson'schen Dichtungen erklärt werden. Jakob's und Ben Jonson's pedantische Gelehrsamkeit begegnete sich in dem Gefallen, welches sie an dieser versificirten Mythologie fanden, während sich für Jakob's Gemahlin hier ein ergiebiges Feld für die Entfaltung ihrer Prunkliebe öffnete. Jonson gab dem Maskenspiele namentlich einen regelmässigen Bau und eine bestimmte Gliederung; er schied die eigentliche Maske streng von der Antimaske oder dem Interlude, wie es früher hiess. Die erstere wurde würdevoll und prächtig gehalten, denn in ihr traten die vornehmen Liebhaber (die vorzugsweise sogenannten *Maskers*) auf. Die possenhafte Antimaske[2] wurde dagegen theils vom Gesinde, theils von eigens gemietheten Schauspielern aufgeführt und von der eigentlichen Maske meist auch durch einen Scenenwechsel getrennt. Sie wurde zum komischen Widerspiel der Maske ausgebildet; in ihr traten allerhand über- und untermenschliche Wesen auf,[3] welche die Zuschauer durch ihre '*Galliards*' und '*Corantos*' ergötzten, während sich die '*Maskers*' nur an den menuettartigen '*Measures*' betheiligten. Die Antimaske zerfällt öfter in zwei Halbchöre, wie andrerseits auch mehrere Antimasken in einem und demselben Stücke vorkommen.[4] Jon-

---

1) Memoirs of B. Jonson, vor Jonson's Works (London 1846) 64—68.

2) Zusammengezogen aus '*antic-mask*'; nach Jonson in 'The Masque of Augurs' (Works 632). Vgl. Nares unter Antimasque.

3) '*Let anti-masques not be long; they have been commonly of fools, satyrs, baboons, wild men, antics, beasts, spirits, witches, Aethiopes, pigmies, turquets, nymphs, rustics, Cupids, statuas moving, and the like.*' Bacon's Essays (Essay XXXVII. Of Masques and Triumphs).

4) Z. B. Jonson's '*Masque of Augurs with the Several Antimasques.*'

son, welcher wenig Anlage zu Scherz und Witz besass, sondern zu hochtrabendem und geschraubtem Pathos hinneigte, dachte dem entsprechend ziemlich gering von den Antimasken; in Neptune's Triumph (Works 640) nennt er sie '*things so heterogene to all device, mere byworks, and at best outlandish nothings.*'

Von einem Einflusse der Jonson'schen Maskenspiele auf den Sommernachtstraum kann natürlich keine Rede sein; eher liesse sich umgekehrt an eine Einwirkung des letztern auf Jonson glauben. Wenigstens sind die beiden Haupttheile, Maske und Antimaske, im Sommernachtstraum fast in Jonson'scher Weise ausgebildet. Die Liebes- und Hochzeitsgeschichte des Theseus und der beiden athenischen Jünglinge bildet nach Schlegel's Worten (VI, 234) 'gleichsam eine prächtige Einfassung des Gemäldes: Theseus und Hippolyta repräsentiren blos, aber mit stattlichem Pomp.' In diesen, der eigentlichen Maske entsprechenden Rahmen ist die Antimaske eingefügt, die ihrerseits in die Halbchöre der Feen (denn auch diese gehören zur Antimaske) und der Rüpel oder Spiessbürger[1] zerfällt. Freilich hat Shakespeare das Ganze nicht schematisch, sondern mit vollster künstlerischer Freiheit behandelt. Die beiden Theile gehen nicht, wie öfters in den Maskenspielen, innerlich unvermittelt neben einander her, sondern sind auf das kunstvollste in einander verschlungen. Die Antimaske steigt in den Scenen zwischen Oberon und Titania zur vollen poetischen Höhe der Maske hinauf, während die letztere in dem Streite zwischen Hermia und Helena zwar nicht in das komische Gebiet streift, aber doch an strenger Würde nachlässt, und Theseus im fünften Akt zu den Witzen der Clowns herabsteigt. An den ausländischen Charakter der Antimaske, wie ihn Jonson in der angezogenen Stelle hervorhebt, werden wir durch den Bergamasken-Tanz erinnert. Ueberdies fühlt man dem Stücke durchgehends an, dass es

---

1) Auch in Jonson's Love's Welcome (1634) findet sich '*a Dance of Mechanics*', in dem u. A. Chesil, *the Carver;* Dresser, *the Plumber;* Quarrel, *the Glazier;* und Fret, *the Plaisterer,* figuriren.

gleich den Maskenspielen zunächst für einen Privatkreis bestimmt war. Der Schlussgesang Oberon's:

Now, until the break of day,
Through this house each fairy stray —
To the best bride-bed will we,
Which by us shall blessed be;
And the issue there create
Ever shall be fortunate.
So shall all the couples three
Ever true in loving be, &c.

enthält offenbar den Glückwunsch des Dichters zur Vermählung; die Verse lassen sich anders kaum verstehen.[1]

Von durchschlagender Bedeutung ist es, dass der Sommernachtstraum wie die Maskenspiele ein durchaus lyrisches, um nicht zu sagen opernartiges Gepräge trägt. Wir finden keine sich mit innerer Nothwendigkeit entwickelnde Handlung. 'Die grosse Kunst des Motivirens', sagt Gervinus, 'seinen eigentlichen Zauberstab, hat hier der Dichter ganz bei Seite gelegt.' Die Handlung wird vielmehr nur durch äussere Anlässe, vornämlich durch Zauber fortbewegt, und zwar nicht (um mit Dr. Wölffel's Worten fortzufahren) 'durch

1) G. zu Putlitz hat als Theater-Intendant zu Schwerin gewissermassen die Probe darauf gemacht, dass der Sommernachtstraum zu einer Vermählung gedichtet ist, indem er ihn zur Feier der Verlobung des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin mit der Prinzessin Anna von Hessen-Darmstadt hat aufführen lassen (1863 oder 1864). 'Ein Prolog', so berichtet er, 'war schnell geschrieben; — auch in das Stück selbst wurde manche Anspielung mit wenigen Worten eingefügt, so namentlich die Erzählung von Amor's Pfeil, mit welcher der Dichter seiner Königin Elisabeth eine Huldigung bringen wollte, durch eine Anspielung auf die Verlobung des Landesherrn ersetzt, und der Schlussepilog des Puck für den Zweck des Tages umgewandelt. — Alles wurde verstanden und zündete, und man hätte meinen sollen, dass das Stück gerade für unsere Gelegenheit gedichtet sei. Niemals ist mir die ewige Jugend der Poesie entschiedener entgegengetreten als an diesem Abend, und das dem Stück abholde Publikum musste das auch wol empfinden, denn es begleitete die Dichtung in der freudigsten Erregung einer Feststimmung.' Die Schweriner konnten nämlich, wie Putlitz sagt, 'das Stück nicht leiden, denn die Elfen erschienen ihnen albern und die Rüpel gemein.' Theater-Erinnerungen von Gustav zu Putlitz (Berlin 1874) II, 75—77. (1876)

eine einzelne Zufälligkeit, die einheitlich durch die Handlung sich hindurchziehend, etwa wie in der Komödie der Irrungen, den Knoten der Intrigue immer dichter schlingt, bis sie endlich selbst erkannt wird und dadurch die Verwickelung sich einfach löst, sondern von einer Scene zur andern braucht es immer wieder einen neuen Zufall oder Zauber, um die Handlung von der Stelle zu rücken.'[1] Es ist mit Einem Worte ganz wie in den Maskenspielen Alles mehr Begebenheit und lebendes Bild als Handlung. Dazu stimmt, dass auch die Charakteristik hier wie dort nur wie mit einem leichten Pinsel aufgetragen ist. Dr. Wölffel hat am angeführten Orte in feiner Weise namentlich die Charakterunterschiede zwischen Lysander und Demetrius wie zwischen Hermia und Helena nachgewiesen; er findet zwar, dass die Umrisse der handelnden Figuren sehr bestimmt sind, muss aber doch zugeben, dass 'die Linien feiner gezeichnet sind als gewöhnlich.' Nach Ulrici kann 'nur der gröbste ästhetische Missverstand hier eine scharfe, detaillirte Charakteristik fordern'; sämmtliche Charaktere sind nach ihm 'in einem verschwimmenden Helldunkel' gehalten.

Schon diese Vergleichungspunkte sprechen hinlänglich für die Richtigkeit einer Bemerkung Halpin's, dass im Sommernachtstraum das Maskenspiel unmerklich in das Lustspiel übergegangen ist.[2] 'Beide', sagt er, 'gleiten eins ins andere hinüber und lassen sich durch keine Definition mehr unterscheiden, gerade wie die Varietäten einer Species im Thier- oder Pflanzenreiche.' Allein so unmerklich auch der Uebergang sein mag, so steht doch Shakespeare's Stück hoch über sämmtlichen Maskenspielen, die Jonson'schen nicht ausgeschlossen, und unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von ihnen. Vor Allem springt in die Augen, dass Shakespeare den Gegenstand aus dem Bereiche der gelehrten Dichtung in den der nationalen erhoben und dass

1) Album des Nürnberger Literarischen Vereins für 1852, S. 114.

2) Halpin, Oberon's Vision in the Midsummer-Night's Dream, illustrated by a Comparison with Lylie's Endymion. Published for the Shakespeare-Society, 1843, p. 98 seq.

er der blossen Gelegenheitspoesie einen unvergänglichen und allgemein anziehenden Inhalt gegeben hat. Wie er die Historien aus chronikenhaften Haupt- und Staatsactionen zu lebensvollen, wahrhaft dramatischen Schauspielen umgestaltet hat, so hat er mit Einem Worte im Sommernachtstraum das Maskenspiel zur höchsten Kunstform ausgebildet, wie denn seine Grösse überhaupt darin besteht, dass er die vorhandenen dramatischen Gattungen auf den Gipfel der Vollendung geführt hat. Der Unterschied zwischen der gelehrten und nationalen Poesie kann nirgends deutlicher hervortreten, als bei einer Vergleichung des Sommernachtstraumes mit einem Jonson'schen Maskenspiele. Auch Ben Jonson hat den Oberon zur Hauptfigur eines Maskenspiels gemacht.[1] Aber welch ein Abstand! Hier sind fast alle Figuren, alle Bilder und Anspielungen ausschliessliches Besitzthum der Gelehrten und vermögen im Bewusstsein des Volkes weder Verständniss noch Anklang zu finden. Gleich in der ersten Zeile werden zwei virgilische Satyre, Chromis und Mnasil, herbeigerufen, welche selbst für Shakespeare's bestes Publikum gewiss böhmische Dörfer waren und von den Gründlingen hinausgetrommelt zu werden verdienten. Jonson hat es daher nöthig gefunden, seine Maskenspiele reichlich mit Anmerkungen auszustatten, deren Gründlichkeit einem deutschen Philologen zur Ehre gereichen würde, während aus Shakespeare's Feder nie eine Anmerkung geflossen ist. Shakespeare hat im Sommernachtstraum den dem Maskenspiele eigenthümlichen mythologischen Hintergrund und die Fabelwelt der Geister keineswegs verwischt, aber er hat Sorge getragen, Alles in gemeinfasslicher und fesselnder Weise zu behandeln. Die Scene ist nach Athen verlegt, und die Geister kommen aus dem Wunderlande Indien. Nach Athen wurde aber Shakespeare's Theaterpublikum öfter versetzt; so u. a. in der älteren Zähmung

---

1) *Oberon, the Fairy Prince, a Masque of Prince Henry's.* Nach P. Cunningham, Extracts from the Accounts of the Revels at Court. Printed for the Shakespeare-Society (1842) p. IX wurde dieser Oberon zu Neujahr 1610 aufgeführt.

einer Widerspenstigen (zuerst 1594 gedruckt). Theseus und die Amazonenkönigin waren von Chaucer's Knight's Tale her den Engländern wohl bekannt. Am entschiedensten zeigt sich Shakespeare's echt nationale Auffassungsweise bei der Antimaske; ihre Clowns sind keine Sylvane, Faune oder Cyklopen, sondern englische Handwerksgenossen, wie sie der Dichter in Stratford und London kennen gelernt hatte, und wie sie in Coventry die '*Ludos Coventriae*' tragirten. Die Geister der Antimaske sind nicht der antiken Fabelwelt entnommen, sondern es sind die Geschöpfe des mittelalterlichen Volksglaubens, mit denen die Engländer auf mehr oder minder vertrautem Fusse lebten. Oberon, '*the dwarfe King of fayryes*' ist bekanntlich der Alberich unseres Heldenbuches. Aus diesem ging er in den *Huon de Bordeaux* über, welchen Lord Berners gegen 1588 ins Englische übersetzte. Noch bekannter wurde er durch Robert Greene's Schauspiel '*The Scottish Historie of James IV, slaine at Flodden. Entermixed with a pleasant Comedie presented by Oboram, King of Fayeries*', welches zwar erst 1598 im Druck erschien, aber jedenfalls vor 1590 geschrieben und aufgeführt wurde, da Greene bereits 1592 starb. Oberon's Gemahlin Titania ist Diana. Puck oder Robin Goodfellow war eine allbekannte, durchaus volksthümliche Figur. Nach den von Collier neu herausgegebenen '*Mad Pranks and Merry Jests of Robin Goodfellow*' (1628, doch höchst wahrscheinlich in früheren Ausgaben vorhanden) war Robin ein Sohn Oberon's und einer '*proper young wench.*' Auch die von den Rüpeln dargestellte Geschichte von Pyramus und Thisbe war seit Chaucer's '*Legende of Thisbe of Babylon*' bekannt und vielfach verbreitet.[1] Im Jahre 1562—63 wurde ein Buch '*Perymus and Thesbye*' in die Verzeichnisse der Buchhändlergilde eingetragen. Wenige Jahre später (1567) erschien die öfter aufgelegte Uebersetzung der Metamorphosen von Golding, welchem Shakespeare augenscheinlich gefolgt ist. Eine andere Uebersetzung der tragischen Liebesgeschichte ist in der '*Gorgious*

1) Siehe Shakespeare's Works ed. by Staunton I, 381.

Gallery of Gallant Inventions' (1578) enthalten. *'A new sonet of Pyramus and Thisbie'* steht in *'The Handefull of Pleasant Delites'* (1584), und *'A louely Poem of Pyramus and Thisbe'* ist R. Greene's *'Historie of Arbasto, King of Denmarke'* (1626) beigegeben. Das letztere hatte jedoch nach Dyce nicht Greene, sondern Dunstan Gale zum Verfasser.[1] Alle diese Einzelheiten sind von Bedeutung, weil sie uns einen Einblick in die Kunst gewähren, mit welcher Shakespeare die Mythologie volksthümlich zu behandeln und das Maskenspiel, das bei B. Jonson in der ganzen Glorie des Pedantismus auftritt, als ein nationales Kunstwerk zu gestalten verstand.

Wenn hiernach kein Zweifel über die Verwandtschaft des Sommernachtstraums mit den Maskenspielen bestehen kann, so tritt die Frage an uns heran, für welchen Gönner und zu welcher Festlichkeit derselbe geschrieben sein möge. Namentlich von Tieck, welchem Ulrici und Dr. Wölffel beizustimmen geneigt sind, wie von Gerald Massey[2] ist es fast als selbstverständlich angenommen worden, dass das Stück zu Southampton's Vermählung gedichtet worden sei. Allein dieser Annahme stehen Hindernisse im Wege, welche nur durch die künstlichsten und gewagtesten Auskunftsmittel beseitigt werden können. Zuvörderst wird der Sommernachtstraum in Meres' *Palladis Tamia* erwähnt, welches Buch nach Halliwell *(Introduction 10) 'early in the year 1598'* erschien. Southampton's Hochzeit hingegen fand erst gegen Ende dieses Jahres, wahrscheinlich im November, statt (Massey 66). Um diesen Widerspruch zu lösen, nimmt Massey an, dass das Stück einige Jahre früher verfasst sei, zu einer Zeit, als man glaubte, dass die Königin ihre Einwilligung zu Southampton's Verheirathung ertheilen würde; er vermuthet, es sei im J. 1595 gewesen. Er glaubt ferner, dass der Sommernachtstraum im Januar 1598 vor dem Staatssecretär Cecil und Lord Southampton, kurz vor ihrer ge-

---

1) The Dramatic and Poetical Works of R. Greene and G. Peele ed. by A. Dyce (London 1861) 81.

2) Shakspeare's Sonnets (London 1866) 481.

meinschaftlichen Abreise nach Paris, aufgeführt worden sei. Damals sei nämlich (nach Rowland White) im Stillen von Southampton's Verheirathung mit Elisabeth Vernon die Rede gewesen — möglicher Weise habe dieselbe auch schon im Frühjahr stattgefunden. Rowland White berichtet weiter, dass am 14. Februar desselben Jahres eine grosse Festlichkeit in Essex House[1] stattgefunden habe, bei der zwei Schauspiele aufgeführt wurden, welche die Gesellschaft bis ein Uhr Morgens fesselten. Southampton war nicht anwesend, da er noch nicht aus Frankreich zurückgekehrt war. Massey möchte uns nun glauben machen, dass der Sommernachtstraum abermals eines dieser Stücke gewesen sei. Es ist an sich schon schwer glaublich, dass Shakespeare gerade Southampton's Hochzeit durch ein bereits aufgeführtes, seit Jahren bekanntes Stück verherrlicht haben werde. Das ist jedoch nur der Anfang einer Reihe nicht minder erheblicher Schwierigkeiten, deren wir im Verlaufe unserer Darstellung Erwähnung thun werden. Southampton's Hochzeit war, nach Massey's eigener Darstellung (66 fgg.), ganz und gar nicht zu einer fröhlichen und glänzenden Feier angethan. Die Königin nämlich, welche überhaupt die Verheirathung ihrer Günstlinge und Diener zu verhindern suchte und mit ihrer Ungnade bestrafte, scheint Southampton dabei noch grössere Hindernisse in den Weg gelegt zu haben als den übrigen.[2] Als sich Southampton Anfangs 1598 nach dem Festlande begab, war daher Elisabeth Vernon beständig in Klagen und Thränen aufgelöst. 'Seine (Southampton's) schöne Geliebte,' schreibt Rowland White unter dem 1. Februar, 'wäscht ihr schönstes Antlitz mit zu vielen Thränen. Ich bitte Gott, dass sein Weggang sie nicht in solche Schwäche *(infirmity)* bringen möge, wie

---

1) Essex House, früher Leicester House, hatte der zweite Graf Essex von seinem Stiefvater Leicester geerbt.

2) An Elisabeth's Hofe hatte daher der schöne Vers:

The course of true love never did run smooth

eine vorzugsweise Gültigkeit, und das Brautpaar, dem zu Ehren das Stück aufgeführt wurde, konnte nicht umhin, diese Worte auf sich zu beziehen.

sie ihrem Namen gewissermassen erblich ist.' Am 12. Februar heisst es: 'Mylord Southampton ist fort und hat eine sehr trostlose Dame zurückgelassen, die sich ihre schönsten Augen fast ausgeweint hat.' Es scheint jedoch, als seien der drohende Zorn der Königin und die Trennung der Liebenden keineswegs die einzigen Ursachen dieser Thränen gewesen; wenigstens deutet darauf folgende Stelle aus Chamberlain's Briefwechsel vom 30. August 1598: '*Mistress Vernon*', so heisst es, '*is from the Court and lies at Essex House. Some say, she has taken a venue under her girdle, and swells upon it; yet she complains not of foul play, but says my Lord of Southampton will justify it, and it is bruited underhand that he was lately here four days in great secret of purpose to marry her, and effected it accordingly.*'[1] Danach wäre also die Hochzeit unaufschiebbar gewesen und hätte im Laufe des Sommers stattgefunden. Mag es sich nun mit dem Anlass zu dem Gerede der Leute verhalten haben, wie es wolle, so viel scheint sicher, dass Southampton heimlich vom Kontinent herüberkam, sich in aller Stille mit Elisabeth Vernon trauen liess und nach wenigen Tagen wieder zurückreiste. Der Zorn der Königin, den beide Theile vorausgesehen hatten, entlud sich dann alsbald in seiner ganzen Schwere. Ist es unter solchen Umständen auch nur im mindesten wahrscheinlich, dass die Hochzeitsfeier durch die Aufführung des Sommernachtstraumes oder irgend eines andern Stückes erhöht worden ist? Wie hätten die dazu nöthigen Vorbereitungen so schleunig und heimlich getroffen werden können, und wie kann bei dem Brautpaare selbst Empfänglichkeit und Freude an derartigen Ergötzlichkeiten vorausgesetzt werden?

Hiermit noch nicht genug, finden sich im Sommernachtstraum Anspielungen, welche mit einer so späten Ab-

---

1) Massey 67. — W. B. Devereux, Lives and Letters of the Devereux, Earls of Essex (London 1853) I, 491 fg., wo auch die Worte '*the new Lady of Southampton and her adventures*' aus einem Briefe Chamberlain's angeführt werden. Welche '*adventures*' hatte Lady Southampton gehabt, wenn nicht das oben angedeutete?

fassung desselben völlig unvereinbar erscheinen und uns vielmehr dahin drängen, ihn weit früher anzusetzen. Diese Anspielungen lassen sich jedoch erst in ihr rechtes Licht setzen, wenn das Ergebniss der Untersuchung vorweggenommen wird, und dann die dafür sprechenden Argumente durchgegangen werden. Um es also mit Einem Worte zu sagen, Alles weist darauf hin, dass der Sommernachtstraum zur Vermählung des Grafen Essex im Jahre 1590 geschrieben und aufgeführt ist. Dies von den bisherigen Annahmen abweichende Datum dürfte schon um seiner Frühzeitigkeit willen bei manchem Anstoss erregen; allein sehr mit Unrecht. Peter Cunningham hat eine, wenngleich nicht im Besondern auf unser Stück bezogene, sehr beherzigenswerthe Aeusserung gethan, welche uns hier zu Hülfe kommt.[1] 'Jede neue Entdeckung einer auf Shakespeare's Stücke bezüglichen Thatsache', sagt er, 'beweist, dass er sich früher auszeichnete und früher zurückzog, als seine Erklärer und Lebensbeschreiber bisher anzunehmen geneigt gewesen sind.' Auch Schlegel hat seine Ueberzeugung dahin ausgesprochen, dass der Sommernachtstraum 'zuverlässig sehr früh geschrieben ist' (VI, 232). Malone setzt ihn nach Hallam's Angabe in das Jahr 1592, nach Halliwell in das Jahr 1594.[2] Drake (487 fgg.) entscheidet sich für 1593, legt aber ein besonderes Gewicht darauf, ihn in Uebereinstimmung mit der Mehrzahl der Herausgeber für ein frühes Stück zu erklären; er nimmt blos deshalb nicht 1592 an, weil seiner Ansicht nach Shakespeare in diesem Jahre zwei Theile Heinrich's VI gedichtet hat, und er überzeugt ist, dass dem Dichter nicht mehr als zwei Stücke in einem und demselben Jahre zugeschrieben werden sollten. Der Sommernachtstraum ist offenbar das Erzeugniss jenes glücklichen Lebensalters, in welchem die Phantasie am uneingeschränktesten und lebhaftesten schafft; hier ist Alles lyrischer Erguss,

---

1) Extracts from the Accounts of the Revels at Court, 226.

2) Hallam, Introduction to the Literature of Europe (4. Ed.) II, 179. — Halliwell, An Introduction to Shakespeare's Midsummer-Night's Dream (1841) 6.

ungetrübte Heiterkeit, Reflexionslosigkeit, mit Einem Worte Alles ist Jüngling. Im Jahre 1598 hatte Shakespeare diese lyrische Periode, wie auch die Stufe der Gelegenheitsstücke, aller Wahrscheinlichkeit nach bereits hinter sich. Eine Vergleichung des Lebensalters, in welchem andere grosse Genies ihre Werke hervorgebracht haben, zeigt, dass es unserer Annahme keineswegs an der innern Wahrscheinlichkeit gebricht. Es sind bekannte Thatsachen, dass Raphael das Sposalizio in der Gallerie Brera in seinem 21., die berühmte Grablegung in der Gallerie Borghese und die Belle Jardinière in seinem 24. Lebensjahre malte, und in seinem 25. die Stanzen begann. Mozart componirte die Oper Mithridates bereits in seinem 14., den Idomeneo im 24., und die Entführung im 26. Lebensjahre. Warum soll die dem Genie eigenthümliche Frühreife Shakespeare allein nicht zugestanden werden? Von diesem Gesichtspunkte aus hat es nicht das mindeste Bedenken, den Sommernachtstraum in Shakespeare's 26. Lebensjahr zu setzen; die innere Wahrscheinlichkeit würde aber freilich wenig verfangen, wenn sie nicht von gewichtigen äusseren Gründen gestützt würde.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass Graf Essex 'frühzeitig ein Patron' Shakespeare's war.[1] Essex war den 10. November 1567 geboren, folglich drei Jahre jünger als Shakespeare. Eng mit Southampton befreundet, dem er in seinem Wesen und Charakter ähnelte, war er wie dieser namentlich ein Gönner und Mäcen für Dichter und Gelehrte. Er versuchte sich sogar selbst in Gedichten, erhielt von Cambridge den Grad als M. A. und wurde später zum Kanzler dieser Universität ernannt. Dass Shakespeare den Grafen genau kannte, ist durch die vor einiger Zeit veröffentlichten Briefe des Letzteren insofern ausser Frage gestellt worden, als sich daraus ergiebt, dass der Dichter

1) Gervinus I, 242. — Devereux, Lives and Letters of the Earls of Essex I, 193, 503. II, 194, 196. — G. Massey, Shakspeare's Sonnets 462, 464 fgg. Massey glaubt, dass Shakespeare einige Sonette für Essex gedichtet habe.

von dem unglücklichen Grafen Züge zum Bilde seines Hamlet entlehnt hat. Offenbar hat auch die Heirath zwischen Leicester und Essex's Mutter (1578) als Anregung und Vorbild zur Hamlet-Tragödie gedient; wir erkennen in Leicester das Modell zum König Claudius, in der Gräfin Essex (Lettice Knollys) zur Königin, und in Robert Essex zum Hamlet. Der Empörungsversuch des Letzteren, welcher ihm den Kopf kostete, war durchaus hamletisch; Shakespeare hat diesen Ausgang bei Abfassung seines Trauerspiels allerdings noch nicht vor Augen gehabt, aber wir weisen nur wegen der auffallenden Charakter-Uebereinstimmung darauf hin.[1] Bekannt ist die anmuthige Huldigung, welche Shakespeare dem Grafen im Prolog zum fünften Akt Heinrich's V dargebracht hat. In der Persönlichkeit des Grafen und seinen unleugbaren Beziehungen zu Shakespeare lag mithin für diesen eine nicht abzuweisende Aufforderung, die Hochzeitsfeier seines Gönners poetisch zu verherrlichen. Eine zweite, nicht geringere Veranlassung dazu gewährte die Persönlichkeit der Braut. Dies war die Wittwe Sir Philip Sidney's, welcher dem Shakespeare'schen Kreise sowohl als Patron wie als Dichter sehr nahe stand und sich allseitig der höchsten Achtung und herzlichsten Sympathie erfreute. Was liegt also näher als die Voraussetzung, dass ein Theil dieser Sympathie und Verehrung auch auf seine Wittwe übertragen worden sei, um so mehr als sie durch ihr aufopferndes und heroisches Verhalten sich auch ihrerseits den gerechtesten Anspruch darauf erworben hatte.[2] Lady Sidney, geborene Frances Walsingham, war das einzige Kind des berühmten Staatssecretärs Sir Francis Walsingham (1536—1590), welcher als

---

1) G. Massey, Shakspeare's Sonnets 483 fgg.

2) George Peele in seinem Gedichte Polyhymnia sagt:

Sidney, at which name I sigh,
Because I lack the Sidney that I lov'd,
And yet I love the Sidneys that survive.

Siehe The Dramatic and Poetical Works of R. Greene and G. Peele ed. A. Dyce (1861) 572.

Gesandter in Paris die Schrecken der Bartholomäusnacht erlebt hatte. Dort hatte auch Sidney seine Bekanntschaft gemacht und ihn seitdem stets als väterlichen Freund verehrt. Franziska, deren Geburtsjahr eben so unbekannt ist wie das Jahr ihres Todes, hatte eine sorgfältige Erziehung genossen und zeichnete sich namentlich durch einen fein gebildeten literarischen Geschmack aus.[1] Im J. 1583 mit Sidney vermählt, gebar sie diesem eine Tochter, Elisabeth Sidney, welche 1615 als Gräfin Rutland kinderlos verstarb.[2] Als Sidney im November 1585 zum Befehlshaber von Vliessingen ernannt wurde, folgte ihm seine Gemahlin dahin; sie pflegte ihn auch, als er bei Zütphen tödtlich verwundet und nach Arnheim gebracht wurde, wo er am 17. Oktober 1586 starb. Aller Wahrscheinlichkeit nach geleitete sie von dort seine Leiche nach Hause. Kurz nach dem Tode ihres Vaters (6. April 1590) heirathete sie den Grafen Essex, welcher mit ihrem ersten Gemahl innig befreundet gewesen war. George Peele gedenkt in seiner alsbald näher zu erwähnenden '*Eclogue Gratulatory*' auch dieser Freundschaft mit beredten Worten; in seinem Gedicht 'Polyhymnia' lesen wir folgende hierher gehörige Verse:

Sweet Sidney, fairest shepherd of our green,
Well-letter'd warrior, whose successor he (viz. Essex)
In love and arms had ever vow'd to be:
In love and arms, O, may he so succeed
As his deserts, as his desires would speed.

Da die Hochzeit insgeheim gefeiert wurde, so wurde sie auch allem Anschein nach nicht in die Kirchenbücher eingetragen, und die am 22. Januar 1591 erfolgte Geburt des ältesten Kindes, Robert, ist der einzige Anhaltspunkt, welcher uns einen Schluss auf das Datum derselben gestattet. Essex wurde 1601 hingerichtet, und Anfangs 1603 ging Franziska zum Missvergnügen ihrer Freunde eine dritte Ehe mit dem Grafen Clanrickarde, einem hübschen und jungen Irländer, ein, welchen Karl I zum Grafen von

1) Devereux, Lives and Letters I, 210 fg. II, 97.
2) Fox Bourne, A Memoir of Sir Philip Sidney (London 1862) 541.

St. Albans ernannte und der 1635 mit Tode abging. Graf Clanrickarde besass einige Aehnlichkeit mit Essex, so dass auch die Königin Elisabeth eine flüchtige Neigung für ihn fasste.[1]

Es könnte scheinen, als ob die Heimlichkeit der Vermählung hier wie in Southampton's Falle der Annahme einer theatralischen Aufführung im Wege stände. Allein, *duo si faciunt idem, non est idem.* Essex brauchte nicht, wie Southampton, seinen Posten verlassend, sich vom Festlande herüberzustehlen und sich nach vollzogener Trauung sofort wieder zu entfernen. Seine '*fairest mistress*' hatte sich keinen Vorwurf zu machen, der sie veranlasste sich die schönen Augen auszuweinen. Ein Mann von Essex's Stellung, den das Volk in Anbetracht seiner Abstammung von Eduard III und seiner Verwandtschaft mit Elisabeth (seine Grossmutter Lady Knollys und Elisabeth waren Geschwisterkinder) als einen Prinzen zu betrachten geneigt war, ja dem es theilweise wohl ein besseres Thronrecht zuschrieb als der Elisabeth selbst — ein solcher Mann, der obenein Pracht und Glanz liebte, konnte unmöglich seine Hochzeit ohne Sang und Klang begehen.[2] An der Geheimhaltung war ihm offenbar auch nur so lange gelegen, bis er der Königin mit der vollendeten Thatsache entgegentreten konnte. Privataufführungen fanden zumal in Essex House so häufig statt, dass sie an sich nichts Verfängliches hatten; das Ganze konnte sehr wohl so eingerichtet werden, dass die Hauptsache der Königin erst verrathen wurde, als es für ihr Veto zu spät war.

Wer mit der mythologisch-allegorischen Darstellungsweise der Maskenspiele vertraut ist, wird es weder unnatürlich noch auffallend finden, wenn wir Theseus und Hippolyta auf das Brautpaar selbst deuten zu müssen glauben.

---

1) Devereux, Lives and Letters II, 197, 204.

2) Auch die Vermählung seines Sohnes (des dritten Grafen) wurde im Januar 1606 in Whitehall mit ausserordentlicher Pracht gefeiert; für sie schrieb Jonson seine '*Beautiful Masque and Barriers.*' Siehe Gifford, Memoirs of B. Jonson (Jonson's Works 1838) 26.

Wie Theseus war der Bräutigam trotz seiner Jugend ein Feldherr und ohne Zweifel auch ein Jäger; ob er, allerdings in anderem Sinne als Theseus, mit dem Schwerte um die Braut geworben hatte, konnte nur den Eingeweihten verständlich sein. Schon als siebzehnjähriger Jüngling war er an der Spitze einer von ihm selbst angeworbenen und verschwenderisch ausgestatteten Reiterschaar seinem Stiefvater Leicester nach den Niederlanden gefolgt; bei Zütphen that er sich 1586 so hervor, dass ihm Leicester den Ritterschlag ertheilte. Zwei Jahre später wurde er zum General in dem gegen die Armada aufgebotenen Heere ernannt; bald nach diesem nahm er, ohne Erlaubniss der Königin, an dem Feldzuge in Spanien Theil, um für Don Antonio die Krone von Portugal wieder zu gewinnen. Was Theseus in der ersten Scene des fünften Aktes sagt:

Where I have come, great clerks have purposed
To greet me with premeditated welcomes &c.

passt wörtlich auf Essex, welchem George Peele bei der Rückkehr aus diesem spanischen Feldzuge (1589, also kurz vor der Hochzeit) seine '*Eclogue Gratulatory*' widmete.[1] Keine Bezeichnung konnte für den Verfasser dieses im gelehrten Stile gehaltenen Huldigungsgedichtes passender gewählt sein, als die eines '*great clerk*'; schliesst doch fast jede Strophe desselben mit dem Ausrufe: '*Iö, iö pæan!*' Aber auch auf einem anderen, friedlicheren Felde, auf dem der Liebe, findet sich eine Aehnlichkeit zwischen Essex und Theseus. Wie dieser machte er mancher Aigle und Perigune den Hof und liess sie sitzen. Die Schuld an dieser Treulosigkeit schiebt der Dichter ausdrücklich der Titania in die Schuhe. Die Hoffräulein der Elisabeth wussten vor und auch nach seiner Verheirathung von Essex zu erzählen; die eine derselben, Mrs Southwell, gebar ihm einen Sohn, Walter Devereux. Lady Bacon klagt in einem Briefe an Essex's Mutter ausdrücklich über '*thy Earl's unchaste manner of life.*'[2]

---

1) The Dramatic and Poetical Works of R. Greene and George Peele ed. A. Dyce 335 und 561 fg.

2) Devereux, Lives and Letters I, 475 fgg. II, 205.

Nach dem, was wir über Lady Sidney's Verhalten im niederländischen Kriege gesagt haben, werden wir schwerlich fehl gehen, wenn wir sie uns als ein starkes, heldenhaftes, der Hippolyta im guten Sinne ähnliches Weib denken, das in fröhlichen Tagen gleich der Amazonenkönigin Gefallen an der Jagd und am Gebell der Meute fand.[1] In wie weit die Verse in der ersten Scene des zweiten Akts:

But that, forsooth, the bouncing Amazon,
Your buskin'd mistress and your warrior love,
To Theseus must be wedded —

zutreffende Anspielung oder muthwillig übertriebener Scherz waren, wird sich nie entscheiden lassen. Die Nachweisung solcher kleinen Züge, wie dankenswerth auch immer für die Ausführung und Belebung des Bildes, kann doch keinen Ausschlag geben, wenn es sich um Annahme oder Verwerfung einer Hypothese im Ganzen handelt. Ein ähnlicher Zug dieser Art ist die Frage, deren wir lediglich als einer Möglichkeit gedenken, ob nicht zugleich mit Essex zwei seiner Diener oder Beamten in den Ehestand traten, so dass die dreifache Vermählung im Stücke genau dem wirklichen Vorgange entsprochen hätte. Auch wäre es nicht undenkbar, dass die I, 1 und III, 1 über den Mondschein gemachten Angaben mit der Wirklichkeit übereingestimmt hätten; sie sind freilich nicht sehr bestimmt.

Die berühmteste persönliche Anspielung, welche der Sommernachtstraum enthält, ist die unter dem Namen '*Oberon's Vision*' bekannte wunderbare Allegorie, durch die alle in den Maskenspielen irgendwo vorkommenden Allegorien in den tiefsten Schatten gestellt werden. Sie beginnt bekanntlich mit den Versen (II, 1):

My gentle Puck, come hither. Thou remember'st
Since once I sat upon a promontory &c.

---

1) Auf Lady Sidney geht allem Anschein nach die Stelle in Peele's '*Eclogue Gratulatory*':

He's (Essex) *a great herdgroom, certes, but no swain,*
Save hers that is the flower of Phœbe's plain.

Nachdem vorausgehende Erklärungsversuche, namentlich von James Boaden, den Weg gezeigt hatten, ist durch A. J. Halpin's gelehrte und geistreiche Combination, wie uns scheint, in unwiderleglicher Weise dargethan worden, dass sich diese Allegorie auf die sogenannten *'Princely Pleasures of Kenilworth'* bezieht, wo Leicester den letzten Versuch machte, die Hand der Elisabeth zu erobern. Halpin hat nachgewiesen, dass unter dem Monde die häufig als Cynthia allegorisirte Königin, unter der Erde die Gräfin Sheffield, unter der kleinen westlichen Blume die Gräfin Essex (Lettice Knollys, unseres Essex Mutter) und unter Cupido Graf Leicester gemeint sind. Dieselben Allegorien finden sich höchst merkwürdiger Weise auch in Lylie's Endymion, wo Elisabeth als Cynthia, die Gräfin Sheffield als Tellus, Lettice Essex als Floscula und Leicester als Endymion auftreten.[1] *'The Mermaid on a dolphin's back'* und *'the stars madly shooting from their spheres'* beziehen sich auf Festspiel und Feuerwerk in Kenilworth; der Seejungfrau wird von den Festbeschreibern Gascoigne, Laneham und Dugdale fast mit den nämlichen Worten des Dichters Erwähnung gethan. Die Aeusserung Oberon's, dass er sah, was Puck nicht sehen konnte, wird auf den Umstand gedeutet, dass Shakespeare durch seine Verwandtschaft mit der Familie Arden Kunde von geheimen Vorgängen erhielt, welche Leicester's Absichten auf die Königin scheitern liessen. Elisabeth erhielt nämlich allem Anschein nach in Kenilworth Kenntniss von Leicester's heimlicher oder doch vorgeblicher Ehe mit Lady Sheffield, und Edward Arden war es, durch welchen dies Geheimniss herauskam. Jedenfalls beschwor dieser Leicester's Zorn dadurch herauf, dass er sich nicht allein weigerte, während des Festes die

1) Es ist gar nicht unglaublich, dass auch Lylie's Endymion in Beziehung zu Essex's Vermählung stand. Die Festlichkeiten erstreckten sich vermuthlich auf mehrere Tage, worauf sich die Worte des Theseus *'A fortnight hold we this solemnity'* &c. deuten lassen. Dass mehrere Maskenspiele bei einer Vermählung aufgeführt wurden, kommt öfter vor, z. B. bei der Hochzeit des Pfalzgrafen. Der Endymion erschien zuerst 1591, wurde aber nach Halpin's Vermuthung schon früher geschrieben und aufgeführt.

Livree des Grafen zu tragen, sondern dass er sogar wagte, demselben Vorwürfe wegen seiner '*private accesses*' zur Gräfin Essex zu machen. Arden wurde bekanntlich 1583 auf Leicester's Betrieb hingerichtet. Dies Alles ist so einleuchtend und wird von Halpin mit so triftigen Gründen und Belegen unterstützt, dass sich kaum etwas dagegen wird einwenden lassen. Nur Ein Punkt ist übrig, über den uns der gelehrte Erklärer Aufklärung schuldig geblieben ist, nämlich welche Veranlassung und Absicht der Dichter hatte, diese alte und vergessene Geschichte in sein Stück zu verflechten. Elisabeth's Besuch in Kenilworth fand im Jahre 1575 statt; wäre wirklich der Sommernachtstraum zu Southampton's Hochzeit geschrieben, so läge ein Zeitraum von nicht weniger als 23 Jahren dazwischen. Welches Interesse konnte Southampton, der nur zwei Jahre vor dem Feste von Kenilworth geboren war, an diesen Vorgängen haben? Wer konnte überhaupt ein Interesse daran haben, ausgenommen die betheiligten Familien, vor allen die Familie Essex? Die ganze Allegorie gewinnt nach unserer Ueberzeugung erst dann ihre rechte Erklärung und Bedeutung, wenn der Sommernachtstraum das zu Essex's Vermählung aufgeführte Festspiel war.

Bei eingehender Betrachtung lässt sich schwerlich verkennen, dass Shakespeare in dem wunderlichen Liebeswirrwarr des Sommernachtstraumes die Liebesverhältnisse der Aristokratie wie in einem Spiegelbilde geschildert hat. Dem Zwecke der dramatischen Dichtung, wie er ihn später im Hamlet angegeben hat, dass sie der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten bestimmt sei, ist der Dichter schon hier nachgekommen. Die Liebesverwickelungen zwischen Lysander, Demetrius, Hermia und Helena, wie die unerklärliche Leidenschaft der Titania für den eselsköpfigen Zettel hatten ohne Zweifel die grösste Analogie mit den Liebesgeschichten am Hofe, in denen die Familien Leicester, Essex und Sidney die hervorragendsten Rollen spielten. Wie in ihrer ganzen gesellschaftlichen Stellung, so fühlten sich diese Familien namentlich in Bezug auf ihre Liebesverhältnisse als eine bevorrechtete Kaste, welche ohne Rücksicht auf

bürgerliche Schranken und Anschauungen allen Neigungen und Launen den Zügel schiessen lassen durfte. Es braucht zum Beweise nur auf das Leben der Lady Penelope Rich, der Schwester unseres Essex, hingewiesen zu werden; was wohl die gestrenge Lady Bacon zu deren '*unchaste manner of life*' gesagt haben mag? Sämmtliche Damen dieser Häuser waren schön, geistvoll und heissblütig. Selbst die tugendsameren unter ihnen thaten es nicht unter zwei oder drei Ehen; auch Southampton's Mutter war drei Mal verheirathet. Die Liebeleien der Königin waren freilich kein erbauliches Beispiel. Vielleicht ist es nicht ohne Grund, wenn Gerald Massey in Hermia und Helena die Bildnisse der Lady Rich und der Elisabeth Vernon, nachmaligen Gräfin Southampton, erkennen will;[1] wer kann sagen, ob nicht diese und andere Frauengestalten Shakespeare's ihre Vorbilder im wirklichen Leben hatten. Einzelheiten nachweisen zu wollen ist auch hier ein missliches und im Grunde unnöthiges Unternehmen. Von diesem Gesichtspunkte aus bildet nun die Liebesgeschichte von Kenilworth ein nicht auszulassendes Glied der Kette. Das war ein zu folgenschwerer Wendepunkt für die Liebesschicksale der betreffenden Familien, als dass ihn der Dichter hätte übergehen dürfen. Damit aber noch nicht genug, benutzt Shakespeare die Erwähnung dieses Ereignisses mit feinstem Geschick zur Erreichung eines bestimmten Zweckes. Die Schmeichelei, welche er der Königin bei dieser Gelegenheit darbringt, dass sie allein '*in maiden meditation fancy-free*' aus dem allgemeinen Wirrwarr hervorgegangen sei, ist nichts weniger als absichtslos.[2] Shakespeare war kein

1) Shakspeare's Sonnets 473 fgg. In diesem Umstande erblickt Massey auch Grund und Zweck der ganzen Allegorie; '*it was introduced on account of these two cousins; the* "LITTLE WESTERN FLOWER" *being mother to Lady Rich and aunt to Elizabeth Vernon.*'

2) Auch die schönen Verse (I, 1):

Thrice-blessed they that master so their blood,
To undergo such maiden pilgrimage;
But earthlier happy is the rose distill'd,

Schmeichler, selbst die holde Anmuthigkeit und dichterische Schönheit dieser Huldigung — man halte nur die Ben Jonson'schen dagegen — hätte ihn schwerlich verleitet, wenn er nicht seinem Gönner Essex dadurch einen Liebesdienst zu leisten gedacht hätte. Es scheint uns nämlich unzweifelhaft, dass durch diesen Tropfen Rosenöl die Königin begütigt und für die Heirath des Grafen günstig gestimmt werden sollte. Schon Sidney hatte in seinem Maskenspiele '*The Lady of May*' ein ähnliches Mittel angewandt, um Elisabeth's Einwilligung zu einer Heirath zu erlangen.[1] Dass die Königin bei der Aufführung nicht anwesend war, thut nichts zur Sache; der Dichter war sicher, dass ihr hiervon so gut wie vom Uebrigen Bericht erstattet werden würde. Der Erfolg hat freilich gezeigt, dass die Absicht des Dichters bei der widerwärtigen und unnatürlichen alten Virago nur theilweise erreicht wurde; Essex kam, vielleicht Dank dieser Zeile, so zu sagen mit einem blauen Auge davon. Er wurde nicht wie Southampton und Andere zur Strafe in's Gefängniss geschickt, sondern seine junge Gemahlin erhielt nur den Befehl, 'ganz zurückgezogen im Hause ihrer Mutter zu leben.'[2]

Nun stellt sich uns aber eine Schwierigkeit entgegen. Man wird voraussichtlich zugeben, dass die Erwähnung des Festes zu Kenilworth für die Familie Essex, und nur für diese, von Interesse war, aber man wird einwenden, dass es ein sehr schmerzliches Interesse war, indem dabei die schuldvolle Vergangenheit der Mutter des Bräutigams in Erinnerung gebracht worden sei. Man wird geneigt sein, eine solche Anspielung von Seiten des Dichters als wenig taktvoll, ja geradeswegs als einen Missgriff zu bezeichnen. Wir glauben dagegen, dass die Unrichtigkeit einer solchen Auffassung sich ohne grosse Mühe darthun lässt. Stellen

---

Than that which withering on the virgin thorn
Grows, lives, and dies in single blessedness —

sind gewiss nicht ohne persönliche Beziehung.

1) Oberon's Vision 99.

2) Oberon's Vision 63, Note.

wir zuerst mit wenigen Worten den Thatbestand fest. Lettice Knollys, 1540 geboren, wurde 1561 oder 1562 an den ein Jahr jüngeren Walter Devereux, nachmaligen ersten Grafen von Essex, verheirathet. In den Jahren 1575—76 war ihr Gemahl, theilweise auf Leicester's Anstiften, längere Zeit als Befehlshaber von Ulster und dann als Earl-Marshal von Irland abwesend, während die Gräfin zu Haus zurückblieb und in ein zweideutiges Verhältniss zu Leicester trat. Am 22. September des letztgenannten Jahres starb Graf Essex zu Dublin nach zwanzigtägiger Krankheit an der Ruhr. Das Volk munkelte von Vergiftung und bezeichnete Leicester als Anstifter derselben. Die Elisabethanische Zeit war in Bezug auf Vergiftungen ausserordentlich leicht- und abergläubig; glaubte man doch einmal, dass die Königin durch Vergiftung ihres Sattels habe aus dem Wege geschafft werden sollen, und der Thäter, Edward Squire, wurde sogar hingerichtet (1598).[1] Dass sich Lady Essex nach wenigen Tagen — ganz wie Gertrud im Hamlet — heimlich mit Leicester vermählte, musste diesen Gerüchten natürlich neue Nahrung und Bedeutung geben; das Ehepaar war darüber freilich erhaben und wusste selbst den Zorn der Königin zu tragen. Am 4. September 1588 starb Leicester plötzlich und, wie das Gerücht wissen wollte, ebenfalls an Gift; das Volk sah in seinem Tode die gerechte Strafe für das Gift, das er Anderen beigebracht haben sollte. Die 49jährige Lettice heirathete im Juli des folgenden Jahres ihren Stallmeister, Sir Christopher Blount, der nicht nur an Rang unter ihr stand, sondern sich obenein auch keines besonderen Rufes erfreute. Lettice überlebte auch den dritten Gemahl, welcher sich an dem von ihrem Sohne erster Ehe 1601 angestifteten Empörungsversuche betheiligte und hingerichtet wurde. Bis in das höchste

1) Camden's Elizabeth (1639) p. 726. Vergl. Webster, Vittoria Corombona V (Dodsley, 1780, VI, 330 seq.):

T'have poison'd his prayer-book, or a pair of beads,
The pummel of his saddle, his looking glass,
Or th' handle of his racket. O that! that!

Alter genoss sie eine ungetrübte leibliche und geistige Gesundheit; sie starb am Weihnachtsmorgen 1634 in ihrem 94. Jahre und wurde neben ihrem zweiten Gemahle in der Marienkirche zu Warwick begraben.

Dass Walter Essex nicht an Gift starb, ist jetzt erwiesen;[1] von einer Schuld seiner Gemahlin in dieser Hinsicht kann mithin keine Rede sein. Es ist aber auch fraglich, ob sie bei seinen Lebzeiten ein wirklich strafbares Verhältniss mit Leicester unterhielt, so dass sich also ihre Schuld lediglich auf ihre übereilte Eheschliessung mit diesem beschränken würde. Devereux[2] macht nicht mit Unrecht geltend, dass Lettice's Vater, der strenge alte Puritaner, der sie fortwährend unter Aufsicht hielt, eine solche Liebschaft nicht geduldet haben würde; bekannt ist, dass auf sein Verlangen die heimliche Trauung seiner Tochter mit Leicester im Jahre 1578 vor Zeugen wiederholt werden musste. Sodann weist Devereux auch darauf hin, dass Leicester, der jedenfalls sträfliche Absichten auf Lady Essex hatte, sie schwerlich geheirathet haben würde, wenn er anders hätte zum Ziele gelangen können. Es ist wahr, dass Lettice, nachdem sie Leicester's Gattin geworden war, nie wieder bei Hofe erscheinen durfte, und dass Elisabeth auf vieles Bitten nur ein einziges Mal darein willigte, sie an einem dritten Orte zu sehen (1598). Diese Ungnade rechtfertigt jedoch keineswegs einen Rückschluss auf Lettice's Schuld, sondern lässt sich recht wohl aus Elisabeth's Eifersucht, wie aus Verleumdungen und Ränken erklären. Zu Lettice's Gunsten spricht es überdies, dass ihr Verhältniss zu ihrem Sohne erster Ehe ungetrübt blieb; er war nach wie vor ihr '*sweet Robino*' und nahm der Königin gegenüber energisch ihre Partei. '*From thence*', so heisst es in einem Briefe unseres Essex (wahrscheinlich aus dem Jahre 1587), '*she* (Elizabeth) *came to speak bitterly against my mother, which, because I could not endure to see me and my house disgraced (the only matter which both her choler and*

1) Devereux, Lives and Letters I, 146.
2) Ebenda I, 132. 158 fgg.

the practice of mine enemies had to work upon) I told her' &c.[1]

Hieraus geht zur Genüge hervor, dass die Erwähnung der 'kleinen westlichen Blume' ihrer Familie keinen Anstoss geben konnte, am allerwenigsten in der zarten und tiefpoetischen Fassung, deren sich der Dichter bediente. Dass die erst milchweisse Blume von ihrer Liebeswunde purpurn wurde, kann schon deswegen nicht auf eine Mitschuld am Tode ihres Gemahls gedeutet werden, da dieser keines blutigen Todes starb. Die Blume heisst bei den Mädchen '*Love-in-idleness*', mit ihrem botanischen Namen '*Viola tricolor*'; ob es eine '*Viola purpurea*' giebt, wissen wir nicht, wohl aber giebt es nach Halpin eine '*Viola lactea.*' Shakespeare lässt nirgends auch nur die leiseste Hindeutung auf eine Schuld fallen, sondern lässt im Gegentheil die Liebesverhältnisse der Menschen als Ausflüsse der im Geisterreiche sich zutragenden Vorgänge, als Folgen neckischer Verzauberungen erscheinen. Von Schuld ist bei dieser bevorrechteten Gesellschaft so wenig die Rede, als bei den Elfen selbst. Was konnte die kleine Blume des Westens thun, wenn Oberon ihre Augen mit einem Safte bestrich, der sie mit wahnsinniger Liebe erfüllte? Wie konnte sie einem Liebespfeil widerstehen, der sie mit einer Gewalt traf, als wollte er 'hunderttausend Herzen spalten?' Warum hatte ihr Gemahl ihr Herz unbeschäftigt gelassen und sie zur 'Lieb-im-Müssiggang' gemacht? Hätte sie ihm nicht ebenso gut nach Irland folgen können wie Lady Sidney dem ihrigen nach Holland folgte? Wenn Jemanden eine Schuld traf, so war es Graf Leicester, der bei Essex's Hochzeit bereits todt war und daher keine besondere Rücksichtnahme erforderte. Shakespeare stellt alle diese Liebesverschlingungen als den Traum und Spuk einer heissen Sommernacht dar; Essex's Vermählung ist das fröhliche Erwachen und der glückliche Abschluss. Wer will sagen, ob der Dichter nicht in der Erinnerung an seinen Verwandten, der als unschuldiges Opfer dieser Liebeshändel

---

1) Devereux, Lives and Letters I, 188.

gefallen war, für seine eigene Person das Bedürfniss fühlte, der Angelegenheit einen abschliessenden Ausdruck zu geben?

Es darf auch nicht vergessen werden, dem Dichter die Freiheit der Anschauungsweise zu Gute zu schreiben, welche in diesen Dingen am Hofe der Elisabeth in ungleich höherem Masse herrschte, als an dem der Victoria. Es war namentlich ein Vorrecht der nicht für öffentliche Aufführung bestimmten Maskenspiele, sich in ziemlich freien Anspielungen selbst gegen die Träger der Krone zu ergehen, was ja auch auf der Bühne nicht zu den Seltenheiten gehörte. Halpin hat hiervon so schlagende Beispiele beigebracht, dass sie jeden Zweifel beseitigen, Beispiele, gegen welche die Vision Oberon's ausserordentlich mass- und taktvoll ist. Nur wenn die Bühnenfreiheit zu weit ging, versuchte man, vom wachsenden puritanischen Einflusse getrieben, dagegen einzuschreiten, wie u. a. ein von Raumer mitgetheilter Fall beweist.[1] Im April 1608 trug nämlich der französische Gesandte darauf an, die Aufführung von Chapman's 'Duke of Biron' zu verbieten und die Schauspieler zu bestrafen, besonders weil die Königin von Frankreich darin aufträte und dem Fräulein von Verneuil eine Ohrfeige gäbe. Wenige Tage vorher war, wie schon öfter, Jakob I auf die Bühne gebracht worden und hatte so gut wie nichts dazu gesagt. Danach stellt sich also die Annahme, dass Shakespeare bei der Vermählung des Grafen Essex die Liebesgeschichte seiner Mutter erwähnen konnte, als ganz unbedenklich heraus. Uebrigens vergisst der Dichter zum Ueberfluss nicht, am Ende des Stückes eine Entschuldigung anzubringen, für den Fall, dass es wider Erwarten einer solchen bedürfen sollte. Puck sagt in der Schlussrede:

If we shadows have offended,
Think but this, and all is mended,
That you have but slumber'd here,
While these visions did appear.

---

1) Briefe aus Paris zur Erläuterung der Geschichte des 16. und 17. Jahrhunderts II, 276 fg.

And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend:
If you pardon, we will mend.[1]

Diese Verse wären überaus matt und bedeutungslos, wenn wir es *nicht* mit dem Festspiel zu Essex's Hochzeit zu thun hätten. Die erbetene Entschuldigung wird übrigens gewiss um so bereitwilliger ertheilt worden sein, als es den Betheiligten nicht entgehen konnte, dass, wie wir gezeigt haben, der Zweck der fraglichen Stelle war, ein gutes Wort bei der Königin für sie einzulegen.

Wir haben gesagt, dass im Sommernachtstraum die Liebesverhältnisse der Aristokratie wie in einem Spiegelbilde dargestellt werden. In seiner ganzen Bedeutung tritt uns dies erst entgegen, wenn wir die Antimaske in Betracht ziehen. Während von der Aristokratie die Liebe theils als leichtfertiges Getändel im Müssiggange, theils als sinnliche Laune betrieben wird, wird sie vom niedern Bürgerstande im Gegentheil von ihrer tragischen Seite erfasst. Die '*hempen homespuns*' wissen kein anderes Thema für ihr Festspiel als die klägliche Geschichte von Pyramus und Thisbe; ihnen ist es bitterer Ernst mit der Liebe; sie kennen nur das Pathos derselben, obwohl oder vielleicht weil sie es nicht verstehen. Wie tief diese tragische Auffassung im Volke wurzelt, beweisen unzählige Volkslieder und Balladen aller Nationen. Wir stehen hier vor der Frage nach dem philosophisch - ästhetischen Grundgedanken des Stückes, allein unsere Aufgabe hat es nicht mit dem zu thun, was Shakespeare wie jeder wahre Dichter unbewusst, sondern nur mit dem, was er bewusst in seine Dichtung hineingelegt hat. Wir treffen ganz nahe mit A. Peters zusammen, welcher 'das Umschlagen der eigentlich tragischen

---

1) Der Umstand, dass der Dichter seine Anspielungen auf Familienverhältnisse nicht ängstlich auf die Goldwage legt, scheint eher für als gegen meine Hypothese zu sprechen, indem eine solche Unbekümmertheit vollkommen mit dem jugendlichen Alter des Dichters harmonirt; erst mit den zunehmenden Jahren stellen sich Rücksichtnahme, Bedenklichkeit und Schonung der Empfindlichkeiten ein. (1876)

Untreue in Komik, im Hauptspiel, und ebenso der tragischen Treue, im Gegenspiel' als den Grundgedanken des Sommernachtstraums nachgewiesen hat.[1] Dass die Gegenüberstellung der Liebes- und Lebensanschauungen der Aristokratie und des Handwerkerthums eine absichtliche war, ist nicht zu verkennen; der Dichter weist eine auf die andere hin, er ist kein Moralprediger und betont nirgends die ethische Seite, aber er lässt doch durchblicken, dass jeder Theil von dem anderen zu lernen hat. In ihrer Einseitigkeit sind beide Auffassungen falsch, nur ihre Durchdringung ergiebt das Richtige. Die tragische Auffassung, als im Widerspruche mit der Bildung und gesellschaftlichen Stellung ihrer Vertreter stehend, wird in deren schwieligen Händen und Köpfen unwillkürlich komisch und dient der Aristokratie zur Erheiterung. Aber auch die Zunftgenossen werden von der leichtern Lebens- und Liebesatmosphäre im Palaste des Herzogs angeweht und gehen befriedigt nach Hause. Alles löst sich endlich in ein tief poetisches, alle Gemüther befreiendes und ergötzendes Spiel auf.

Ehe wir schliessen, haben wir noch zwei Stellen des Stückes zu beleuchten, welche für die Bestimmung seiner Entstehungszeit in Betracht gezogen worden sind. Zuerst ist es jene Rede der Titania, in welcher sie die Einflüsse ihres Zwistes mit Oberon auf die Natur- und insbesondere die Witterungsverhältnisse beschreibt (II, 1):

And never since the middle summer's spring,
Met we on hill, in dale, forest, or mead &c.

In einer Handschrift des Astrologen Dr. Simon Forman hat Halliwell eine meteorologische Charakteristik des Jahres 1594 entdeckt, welche grosse Aehnlichkeit mit der angezogenen Stelle hat. Da nun auch Stowe in seiner Chronik die Witterung dieses Jahres übereinstimmend schildert und sich noch anderswo eine oder zwei anscheinend darauf bezügliche Stellen finden, so hat Halliwell geschlossen, dass dem Dichter hier der abnorme Sommer dieses Jahres vor-

1) Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik 1866, Bd. 94, Heft I, S. 20—29.

geschwebt habe, und setzt demgemäss den Sommernachtstraum in den Herbst 1594.[1] Allein diese Schlussfolgerung ist sehr trüglich, denn kalte Sommer, grosse Ueberschwemmungen und milde Winter (darauf läuft die ganze Witterungsabnormität hinaus) sind keineswegs selten.[2] Dr. Wölffel hat daher gegen Gervinus, welcher Halliwell beistimmt, richtig bemerkt, dass dieser Grund 'zu schwach ist, um anderen Erwägungen das Gegengewicht halten zu können.' Dyce, in seiner Einleitung zum Sommernachtstraum, ist noch weit entschiedener; er weist eine solche Annahme als 'lächerlich' ab. Selbst wenn wir Halliwell's Gründen nachzugeben geneigt sein sollten, so bliebe uns immer noch eine andere Erklärungsweise offen, die nämlich, die Stelle für ein späteres Einschiebsel anzusehen. Diese Erklärungsweise wendet Halliwell selbst auf die zweite hier in Betracht kommende Stelle an, freilich aus andern Gründen, als uns bewegend erscheinen.[3] Es sind die Verse (V, 1):

---

1) Introduction 6 fgg.

2) Namentlich passt Titania's Schilderung auch auf die Witterungserscheinungen des Jahres 1587; *'there insued a very moyst and wet somer,'* berichtet Harrison, *'wherby moche haie was lost, and harvest in the begining grew to be very troublesome. there followed also a like Autume; by meanes whereof, shepe and moche other cattell died in abundant maner in most places of our Iland, wherby the residew grew to be very dere.'* Harrison, Description of England ed. Furnivall (London 1877) p. LVII seq. Furnivall bemerkt sehr richtig zu dieser Stelle, dass danach Shakespeare ebensowohl das J. 1587 wie das J. 1594 im Sinne gehabt haben könne. John R. Wise (Shakspere: His Birthplace and its Neighbourhood, London 1861, p. 83 fgg.) bezieht die Verse auf ein ausserordentliches Hochwasser des Avon, das nach einem (zuerst in Fennell's Shakespeare-Repository p. 5 abgedruckten) Berichte des Kirchenbuches zu Welford am 18. Juli 1588 Statt fand, und hält sich dem entsprechend überzeugt, dass wenigstens der erste Entwurf des Sommernachtstraums bald nach 1588 anzusetzen sei. Es ist wol denkbar, dass eine oder die andere dieser beiden Ueberschwemmungen auch Ländereien betroffen haben mag, welche zum Besitzthum Leicester's, des Stiefvaters unseres Essex, gehörten, und dass daher die Anspielung für den letztern ein besonderes Interesse besass. Jedenfalls kann man danach die Rede der Titania auf wirkliche Vorgänge deuten und doch das J. 1590 als Abfassungszeit des Sommernachtstraumes festhalten, so dass auch von dieser Seite meiner Hypothese kein Hinderniss im Wege steht. (1876)

3) Introduction 59.

The thrice three Muses mourning for the death
Of Learning, late deceas'd in beggary.

Halliwell hebt hervor, dass drei der vom athenischen Hofmarschall gemachten Vorschläge mit Fabel und Kostüm in Einklang stehen, dass dagegen dieser vierte, welcher eine zeitgenössische Anspielung zu enthalten scheint, so zu sagen aus dem Charakter fällt. Er nimmt daher an, dass entweder mit der Klage der Musen über den Tod der Gelehrsamkeit keine Anspielung auf eine bestimmte Persönlichkeit beabsichtigt sei — und das ist auch die Ansicht von Dyce, der das Gegentheil wiederum 'lächerlich' findet — oder aber dass die Verse sich auf Spenser's Tod (16. Januar 1599) beziehen und in diesem Falle später eingeschoben sind. Es ist ein altes Lied, dass die Gelehrsamkeit Hungers sterben muss; das alte Epigramm sagt:

Sed vacuos loculos pauper Homerus habet.

Wir könnten uns also mit der von Halliwell zuerst aufgestellten Ansicht leicht vereinigen. Allein trotz des von Dyce darauf gesetzten Fluches der Lächerlichkeit neigen wir mehr dahin, eine bestimmte Anspielung in den Versen zu sehen, und zwar eine Anspielung, welche unserer Hypothese durchaus zur Bestätigung dient. Allem Vermuthen nach bezieht sich die Stelle auf Spenser und ist später als nachträgliches Kompliment für Essex hinzugefügt worden. Es ist bekannt, dass Essex dem auf dem Todbette liegenden Dichter zwanzig Goldstücke übersandte, welche dieser nach B. Jonson's Erzählung mit den Worten zurückwies, er habe keine Zeit mehr sie auszugeben. Diese edelmüthige, wenngleich verspätete Hülfe wurde dem Grafen von der öffentlichen Meinung zu hohem Lobe angerechnet, wie u. a. ein von Halliwell auszugsweise mitgetheiltes Gedicht '*Triton's Trumpet*' von Lane beweist, in welchem es heisst:

'*Yon* (viz. in England) *they from my deere Spencer stood alooff,*
When verbale drones of virtuous merit scant
Suffred that gentile poet die of want:
One onelie knowinge generositie,
And findinge he woold crave for modestie,
Him sent in greatest sicknes crownes good store,
So Robert Essex did (honors decore)

Nathles of pininge grief, and wantes decaie,
Hee much thoncke that slowt (?) Earle, that thus gann saie,
The medcine comes too late to the pacient,
Tho died.'[1]

Warton (Var. Ed. ad loc.) will die Verse auf Spenser's 1591 erschienenes Gedicht '*The Tears of the Muses' (on the Neglect and Contempt of Learning)* beziehen. Auch dies würde unsere Annahme nicht umstossen, denn aller Wahrscheinlichkeit nach war auch dies Gedicht Spenser's wie so manche andere bereits längere Zeit handschriftlich bekannt, ehe es im Druck erschien; Shakespeare und Essex konnten es also sehr wohl schon 1590 gekannt haben. Die von Knight aufgestellte Vermuthung, dass die Verse auf den am 3. September 1592 gleichfalls in tiefster Armuth gestorbenen Greene zu deuten seien, muss dagegen entschieden abgewiesen werden. Nicht nur, dass Greene zu unbedeutend war, um ihm einen solchen Nachruf zu widmen, Shakespeare würde auch seine reine und zarte Dichtung befleckt haben, wenn er das Mitgefühl seiner Zuhörer für einen Menschen hätte in Anspruch nehmen wollen, der sein Elend durch schimpfliche Ausschweifung und Sittenlosigkeit lediglich selbst verschuldet hatte. Enthält die Stelle überhaupt eine Anspielung, so kann sie unseres Erachtens nur auf Spenser gehen; in beiden Fällen — ob Anspielung oder nicht — thut sie unserer Kombination keinen Eintrag. Uebrigens haben diejenigen Erklärer, welche im Sommernachtstraum das Festspiel zu Southampton's Hochzeit sehen, auch nur die Wahl, den Versen entweder eine bestimmte Beziehung abzusprechen, oder sie für einen späteren Zusatz zu erklären; die Daten sind auch für sie unvereinbar.

Von welcher Seite wir also auch an die Betrachtung des Sommernachtstraumes gehen und welche Punkte wir in Erwägung ziehen mögen, so vereinigt sich alles zu der Annahme, dass er im Frühjahr 1590 zur Vermählung des Grafen Essex mit Lady Sidney geschrieben ist. Ein edleres

---

1) Halliwell, Introduction 61. Spenser wurde auch auf Essex's Kosten in der Westminster-Abtei begraben. J. Boaden, An Inquiry into the Authenticity of the Various Pictures and Prints of Shakespeare (1824) 200.

und gebildeteres Publikum, als das bei dieser Gelegenheit versammelte, konnte sich der Dichter nicht wünschen, wie umgekehrt das Brautpaar, seine Verwandten und Gäste ihrerseits sich an keiner lieblicheren und reizenderen Hochzeitsdichtung hätten erfreuen können. Jedenfalls wird ihr Urtheil anders gelautet haben, als das des Präsidenten der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften, Samuel Pepys, welcher am 29. September 1662 folgende Bemerkung in sein Tagebuch eintrug: '*To the King's Theatre, where we saw Midsummer Night's Dream, which I had never seen before, nor shall ever again, for it is the most insipid ridiculous play, that I ever saw in my life.*'

Wie nicht anders zu erwarten stand, ist die Zurückdatirung des Sommernachtstraums in das J. 1590 auf mehrfachen Widerspruch gestossen, namentlich hat Ulrici in der neuesten Ausgabe seines Werkes (Shakspeare's Dramatische Kunst II, 287 fg.) entgegnet, dass Niemand damit einverstanden sein werde, 'der die Schönheiten des Sommernachtstraums zu würdigen weiss und ein feines Gefühl für die Unterschiede der Sprache, des Versbaus, der Composition und leitenden Motive einer Dichtung hat.' Das Stück, meint er, könne unmöglich in eine Reihe mit den ältesten Lustspielen Shakespeare's, mit der Komödie der Irrungen, den beiden Edelleuten von Verona &c. gestellt werden. Das ist aber auch keineswegs geschehen oder beabsichtigt, sondern die genannten Lustspiele müssen selbstverständlich in die zweite Hälfte der achtziger Jahre verlegt werden. Ulrici kann nicht umhin, das Stilgefühl selbst als einen 'unsichern Boden' zu bezeichnen; in dieser Hinsicht spricht nichts beredter gegen ihn, als die von ihm selbst (III, 65) erzählte Anekdote von Michel Angelo's vergrabenem Cupido, der allgemein für ein antikes Meisterwerk gehalten wurde, bis sich Michel Angelo durch den abgebrochenen Arm als den Verfertiger auswies. Wenn also Ulrici selbst nachweist, ein wie geringer Verlass auf das Stilgefühl ist, wie kann er ihm hier ein so ungerecht-

fertigtes Gewicht beilegen wollen? Das Jahr 1590 ist keineswegs das früheste Datum, welches dem Sommernachtstraum angewiesen worden ist; nicht nur Wise setzt ihn, wie oben angeführt, gleich nach 1588, sondern Halpin (Oberon's Vision p. 87) behauptet sogar, dass er vor 1588 geschrieben sein müsse, weil in diesem Jahre Leicester starb. Aber freilich, Ulrici giebt nichts auf Halpin und verwirft die von ihm mit so viel Geist und Gelehrsamkeit entwickelte allegorische Erklärung, ja er will nicht einmal zugeben, dass der Sommernachtstraum zur Feier einer Hochzeit, gleichviel welcher, geschrieben sei. Er erklärt den Inhalt des Stückes für einen solchen Zweck unpassend, während er den Inhalt Heinrich's VIII (eine Scheidungsgeschichte!) keineswegs als ungeeignet für ein Hochzeitsgedicht ansieht, sondern überzeugt ist, dass dies Drama zur Vermählung des Pfalzgrafen (1613) geschrieben und aufgeführt sei.[1]

Meine Hypothese hat aber auch Zustimmung und willkommene Unterstützung gefunden. In einem eingehenden und scharfsinnigen Aufsatze im Shakespeare-Jahrbuche (IV, 268—307) hat der verstorbene Hermann Kurz durch eine Reihe neuer Argumente dargethan, dass, wer die Essex-Hypothese — so hat er sie getauft — nicht annehmen will, sich nur in noch grössere Schwierigkeiten verwickelt. Die Verse:

The thrice three Muses mourning for the death
Of Learning, late deceased in beggary

bezieht er mit Entschiedenheit auf Spenser's 'Tears of the Muses' und ist danach überzeugt, dass sie spätestens im J. 1591 geschrieben sein müssen. Hierin hat er jedoch nicht alle Zweifel beseitigt. Mit mehr Sicherheit weist er aus den Sidney Papers nach, dass das Banket, welchem Sir Robert Sidney, damals Gouverneur von Vliessingen,

---

1) Wegen anderer sowohl Gegner als auch Gönner meiner Hypothese s. Shakespeare-Jahrbuch VII, 278 fg.; X, 210 fg.; XI, 236 und die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung herausgeg. von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft IV, 329 fgg.

zum Missvergnügen der Königin beiwohnte, kein anderes war, als eben Graf Essex's Hochzeitsbanket. In Einem Punkte hat Kurz meiner Hypothese eine andere, sehr plausible Wendung gegeben, mit der ich mich vollständig vereinige. Er glaubt nämlich nicht, dass der Sommernachtstraum am Hochzeitstage selbst, sondern an der sehr bald darauf folgenden Maifeier aufgeführt worden sei, auf welche der Inhalt des Stückes unzweideutig hinweise, und bei der die, um ihren Vater trauernde Neuvermählte gar nicht als anwesend gedacht zu werden brauche, so dass die Anspielung auf die frühern Geliebten des Theseus das Bedenkliche verliere, das sie in Gegenwart der Braut gehabt haben könnte. 'Essex' Vermählung', sagt Kurz, 'muss entweder noch vor dem 6. April, der die Braut ihres Vaters beraubte, oder auch mehr oder minder bald nach diesem Tage, an dem sie eine so schwer zu entbehrende Stütze verlor, Statt gefunden haben. In letzterem Falle rechtfertigte ihre Schutzlosigkeit den nach unsern Begriffen wenig zarten Schritt; obwohl die alt-englische Aristokratie, wie man weiss, in Dingen dieser Art sehr heroisch sein konnte. Wahrscheinlich aber war es gerade Walsingham's Ableben, was den Schritt beschleunigte. Elisabeth brauchte nur in ihrer Huld und Gnade die verwaiste Wittwe aus den Armen der Mutter an den Hof zu nehmen, dann war der Plan des Paares erschwert, oder, wenn dennoch ausgeführt, nach ihren Rechtsbegriffen ein doppelt strafbarer. Es ist kein Zweifel, dass die Trauung selbst ganz in der Stille Statt gefunden hat. Aber auch die laute Nachfeier verlangte eine gewisse Behutsamkeit — man that also gewiss besser, wenn man für dieselbe einen Tag wählte, der ein allgemeiner Festtag war. Und ein solcher stand ganz nahe bevor — das war der Maientag, der von Alters her als eines der höchsten Feste des Jahres in Stadt und Land feierlich begangen wurde.'

Für die so gewonnene Zeitbestimmung hat Kurz noch eine anderweite höchst merkwürdige Bestätigung gefunden. Der Wink, den ich bezüglich des Mondscheins gegeben habe, hat ihn zur Durchforschung der alten Ephemeriden

(Cypr. Leoviticus, Matt. Everart, Leyden u. a.) veranlasst, aus denen sich mit Einstimmigkeit ergiebt, dass am 30. April 1590 Neumond war. Welche ungeahnte Bedeutung gewinnen da die Eingangsverse:

> *Now, fair Hippolyta, our nuptial hour*
> *Draws on apace; four happy days bring in*
> *Another moon: but, O, methinks, how slow*
> *This old moon wanes!*

'Da ein Beobachter wie Shakespeare, fährt Kurz fort, gewiss recht gut wusste, dass die zarte Sichel, in Betracht ihrer Frühlingsstellung, schon am Maiabend wieder sichtbar werden konnte, wie denn auch seine Beschreibung ihrer Gestalt vollkommen der Jahreszeit entspricht, so darf man gar vielleicht die Worte Hippolyta's buchstäblich nehmen:

> *Four days will quickly steep themselves in night;*
> *Four nights will quickly dream away the time;*
> *And then the moon, like to a silver bow*
> *New bent in heaven, shall behold the night*
> *Of our solemnities.*

Indessen hätte diese Annahme mehr Bedeutung für den Fall, dass das Stück, wozu es freilich verlockend geeignet ist, im Freien gegeben wurde. Aber das wäre unter den obwaltenden Verhältnissen vielleicht schon zu öffentlich gewesen; und auch die Worte Zettels: '*Why, then you may leave a casement of the great chamber window, where we play, open*' weisen einigermassen auf eine Vorstellung zwischen vier Wänden hin.'

Als einen besonders beachtenswerthen Punkt hebt Kurz mit Recht hervor, dass wir durch die Essex-Hypothese zum ersten Mal einen Schlüssel erlangen, welcher uns erklärt, wie Shakespeare die Grafen Essex und Southampton zu Patronen gewann und überhaupt mit der Aristokratie in Berührung kam. 'Das frühe Patronat, dessen sich Shakespeare bei Essex erfreut haben soll, so lauten seine Worte, gehört zu den Punkten in seiner Lebensgeschichte, die bis jetzt unerwiesen sind. Befragt man den Gang des Weltlaufs, so ist es wahrscheinlich, dass der Auftrag zur Abfassung und Aufführung des Festspiels zunächst an Burbage

und seine Truppe gebracht und erst von dieser ihrem nach aussen noch nicht sehr bekannten 'Factotum' übertragen worden ist; wie weit die Schauspieler in das Geheimniss gezogen waren steht dahin, übrigens brachte es ihre Dienerstellung mit sich, dass man auf ihre Verschwiegenheit bauen konnte. Die Leistung nun, welche den Anspruch und das Erwarten so unendlich überstieg, muss nothwendig Essex auf den Dichter aufmerksam gemacht haben, und hiermit ist zum ersten Mal eine Annahme näher begründet, die bis jetzt eigentlich nur auf einem jener schönen, aber oft unerfüllt bleibenden Postulate der höheren Bildung beruht zu haben scheint. Der drei und zwanzigjährige Graf und der sechs und zwanzigjährige Dichter (man lebte und reifte damals schnell) müssen, sobald sie sich einmal persönlich berührt hatten, einander nahe geblieben sein: Shakespeare in der unerschöpflichen Fülle und Anmuth seines Geistes; Essex mit der hinreissenden Gleichstellung, womit er Niedrigergestellte zu sich heraufzog, und mit dem widerspruchsvollen Charakter, an welchem man einen Heisssporn und einen Hamlet zugleich studiren konnte. Wessen Empfehlung den Dichter drei Jahre nachher bei dem jungen Southampton einführte, das wird jetzt ausser Zweifel sein.'

'So, sagt Kurz, greift nun alles in einander, um die Hypothese zu bestätigen', von deren Richtigkeit er so durchdrungen ist, dass er es einer Thatsache gleichstellt, 'dass der Sommernachtstraum bei einem Bankett zur unausgesprochenen Feier von Essex' Hochzeit in Anknüpfung an das Maienfest 1590 zum ersten Male gegeben worden ist.'

V.

SIR WILLIAM DAVENANT.

Wie Anthony Wood berichtet, pflegte Shakespeare auf seiner jährlichen Besuchsreise von London nach Stratford regelmässig im Gasthause zur Krone in Oxford einzukehren, welches von John Davenant, dem Vater des Dichters, gehalten wurde.[1] Wood schildert diesen John Davenant als einen grossen Theaterfreund und Bewunderer Shakespeare's und seine Gattin als eine hübsche und nicht ungebildete Frau. Die häufigen Besuche des Dichters und die Reize seiner Wirthin scheinen zu schlimmen Vermuthungen Anlass gegeben zu haben;[2] Oldys, der Wood's Erzählung wiederholt, fügt mit Berufung auf Betterton und Pope hinzu, dass der junge William Davenant, damals ein kleiner Schulknabe von sieben oder acht Jahren, gleich seinem Vater eine solche Zuneigung zu Shakespeare gefasst habe, dass er, so oft er von dessen Ankunft hörte, aus der Schule nach Hause lief. So sah ihn eines Tages ein alter Bürger fast athemlos nach Hause eilen, und frug ihn, weswegen er in solcher Hast liefe. Der Knabe antwortete: '*to see his god-*

1) Athen. Oxon. ed. Bliss III, 802 fgg.

2) Nach Fynes Moryson's Angabe in seinem Itinerary (1617) hatte der Reisende in den Gasthäusern die Wahl, ob er an der gemeinsamen Wirthstafel zum Preise von 6*d.* Theil nehmen, oder allein auf seinem Zimmer speisen wollte. Im letztern Falle war es Sitte, dass ihm der Wirth oder die Wirthin (!) Gesellschaft leistete, wenigstens auf einige Minuten, wenn es ihre Zeit nicht länger erlaubte. Siehe Harrison's Description of England ed. Furnivall p. LXX fg. Furnivall bemerkt hierzu: '*Did Shakspere "eat with the Host" — and Hostess — for 6d. at old Davenant's inn at Oxford, or have "the Hostess to accompany him" in his chamber, I wonder.*' (1876)

father Shakespeare. There's a good boy, said the other, but have a care that you don't take God's name in vain' — ein Wortspiel, das sich nicht übersetzen lässt.[1]

Es lässt sich nicht leugnen, dass diese Anekdote einem gemachten Witze ziemlich ähnlich sieht, um so mehr, als sie sich, ohne Angabe von Namen, schon beim Wasserdichter John Taylor (1630) vorfindet.[2] Auf keinen Fall kann Oldys mit sammt seinen Gewährsmännern Betterton und Pope als ein klassischer Zeuge angesehen werden, da er erst in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts geboren wurde, und man ihm überdies kaum ein höheres Prädikat als das eines kritiklosen Anekdotensammlers zuerkennen kann. Was Davenant selbst betrifft, der sich auf Kosten seiner Mutter der Abstammung von Shakespeare gelegentlich selbst gerühmt haben soll, so kann ihn sehr wohl schlechtverstandene Eitelkeit bewogen haben, einem leichtfertigen Gerede mehr Gewicht beizulegen als es verdiente und es für wahr zu halten, weil er sich dadurch geschmeichelt fühlte.[3] Die ganze Erzählung wird daher von der Biographia Dramatica, von Dyce (Some Account of the Life of Shakespeare), von Ulrici u. A. als durchaus unglaubwürdig verworfen. Das von Halliwell herausgegebene Testament des alten Davenant[4] trägt nichts zur Aufhellung des Dunkels bei. Halliwell will zwar die Unschuld der Frau Davenant daraus beweisen, weil '*her husband alludes to her decease* (sie starb vor ihm) *as of one who would other-*

---

1) Biographia Dramatica I, 116. — Elze, William Shakespeare 199 fg.

2) S. Malone's Shakspeare by Boswell (1821) I, 464 fgg. Delius, Der Mythus von William Shakspere 28.

3) Davenant's Eitelkeit sprach sich u. a. auch darin aus, dass er, sich seiner bürgerlichen Abkunft schämend, die Schreibung seines Namens in das vornehmer aussehende D'Avenant verwandelte. Natürlich musste er dafür den Spott seiner Gegner erdulden. D'Israeli, Miscellanies of Literature (Paris 1840) II, 161 fg.

4) The Last Will and Testament of John Davenant, Vintner, of the Crown Tavern, Oxford; the House at which Shakespeare lodged in some of his Journeys between Stratford-on-Avon and London. Edited by J. O. Halliwell. London, July 1866 (only 10 Copies printed).

wise have been a guide to his children, and because there is nothing to show that his affection for William, afterwards Sir William Davenant, was less than that he bore for his other sons.' Muss denn aber, wenn Mrs Davenant wirklich ein unerlaubtes Verhältniss mit Shakespeare gehabt haben sollte, ihr Mann nothwendiger Weise darum gewusst haben? Dergleichen Liebesgeschichten pflegen doch nicht vor den Augen, sondern hinter dem Rücken der Ehemänner gespielt zu werden. Aubrey, der nach Mr Halliwell's eigener Darlegung gut über die Davenant'sche Familie unterrichtet war, erzählt: '*Mr William Shakespeare was wont to go into Warwickshire once a year, and did commonly in his journey lie at this house in Oxon, where he was exceedingly respected. I have heard Parson Robert say, that Mr Wm Shakespeare has given him a hundred kisses.*' '*Parson Robert,*' fährt Halliwell fort, '*was the Rev. Robert Davenant, mentioned in this Will as a student in the University in the year 1621 or 1622. The anecdote proves that Shakespeare was fond of children, Parson Robert no doubt having been in early youth an engaging boy who had had many a romp with the great dramatist.*' Dieser Auffassung Halliwell's lässt sich jedoch entgegenhalten, dass die hundert Küsse allerdings auffällig sind, und dass so zärtliche Liebkosungen der Kinder nicht selten an die Adresse ihrer hübschen Mütter gerichtet zu werden pflegen. Jedenfalls kann man die Möglichkeit — äussere wie innere — eines Verhältnisses zwischen Shakespeare und Mrs Davenant nicht in Abrede stellen, und die Uebereinstimmung von Davenant's Vornamen mit demjenigen Shakespeare's könnte sogar als eine Bestätigung angesehen werden, wenn sie sich nicht daraus erklärt, dass Shakespeare möglicher Weise Davenant's Pathe war. Sogar auf eine Aehnlichkeit der Gesichtszüge ist hingedeutet worden (Biog. Dram. l. c.). Doch ist darauf wenig Gewicht zu legen, und wir haben es höchst wahrscheinlich eben nur mit einer jener zahlreichen Ueberlieferungen zu thun, welche sich im Laufe der Zeit an Shakespeare's Namen geknüpft haben. Nur denjenigen Biographen können wir nicht umhin bei dieser Gelegenheit entgegen zu treten, welche Shake-

speare prinzipiell von allen derartigen Ausschreitungen, als von Verunglimpfungen seines Charakters, rein waschen und mit merkwürdiger Kritiklosigkeit und wundergläubiger Frömmigkeit seine Ehe als eine ungetrübt glückliche und mustergültige darstellen möchten; sie wollen uns sogar glauben machen, dass Shakespeare seine Frau mit nach London genommen habe. Shakespeare hat übrigens weder auf Davenant's Lebensgang, noch auf seine geistige Entwickelung irgend einen andern Einfluss ausgeübt als durch seine Poesie; nur das steht fest, dass ihn Davenant, trotzdem er sich an seinen Stücken vergriffen, lebenslänglich bewundert und verehrt hat. Die Ode '*In Remembrance of Master William Shakespire*' (sic!) soll er nach Chambers' Cyclopædia I, 146 in seinem elften Jahre (so alt war er bei Shakespeare's Tode) gedichtet haben; sie sieht allerdings sehr jugendlich aus und war jedenfalls eine der frühesten Aeusserungen seiner Bewunderung für Shakespeare,[1] für welche wir ausserdem noch das weit vollgültigere Zeugniss Dryden's in seiner nach Davenant's Tode geschriebenen Vor-

---

1) Sie lautet vollständig:

Beware, delighted Poets, when you sing
To welcome Nature in the early Spring,
Your numerous feet not tread
The banks of Avon; for each flower
(As it ne'er knew a sun or shower)
Hangs there the pensive head.

Each tree, whose thick and spreading growth hath made
Rather a night beneath the boughs than shade
(Unwilling now to grow)
Looks like the plume a captain wears,
Whose rifled falls are steep'd i'th' tears
Which from his last rage flow.

The piteous river wept itself away
Long since alas! to such a swift decay,
That reach the map and look,
If you a river there can spy:
And for a river your mock'd eye
Will find a shallow brook.

Davenant's Works (1673) I, 218 seq.

rede zu ihrer gemeinschaftlichen Ueberarbeitung des Sturmes besitzen. 'Sir William Davenant,' sagt Dryden, 'erwies mir die Ehre, sich mit mir zu dieser Bearbeitung zu verbinden. Ursprünglich ist das Stück von Shakespeare, einem Dichter, für welchen er eine besonders hohe Verehrung hegte und den er mich zuerst bewundern lehrte.'

Davenant's Vater, mag es nun gewesen sein wer will, kommt im Grunde um so weniger in Betracht, als der Sohn nicht nach dem Vater, sondern nach der Mutter geartet war. Der alte John Davenant war trotz seiner Liebhaberei für das Theater ein guter bescheidener Bürgersmann, grämlich und melancholisch, den man niemals lachen sah. Dass er die Achtung seiner Mitbürger genoss, geht daraus hervor, dass er 1621 zum Mayor gewählt wurde. Die Mutter dagegen war dem Vater an geistiger Befähigung überlegen und mit munterm Witze begabt, und von allen ihren Kindern war ihr in dieser Beziehung nur der künftige Dichter ähnlich. Anthony Wood erzählt, dass William (geb. im Februar 1605—6) zunächst eine Privatschule besuchte und dann (1621) im Lincoln College studirte. Er offenbarte frühzeitig Neigung und Anlage zur Poesie; Wood legt ihm mit unverkennbarer Beziehung auf Shakespeare den poetischen Beinamen des '*sweet Swan of Isis*' bei. Diese Neigung zog ihn von den Studien ab, so dass er nur kurze Zeit im Lincoln College blieb und es ohne einen Grad verliess. Er wurde nun Page bei der prachtliebenden Herzogin Franziska von Richmond und erhielt bald darauf eine Anstellung im Haushalte des Sir Fulke Greville, Lord Brooke,[1] nach dessen im Jahre 1628 erfolgten Tode er sich hinsichtlich seines Fortkommens auf seine eigenen Hülfsmittel angewiesen sah. Er warf sich in die schriftstellerische Laufbahn und trat im folgenden Jahre mit drei Stücken auf (*Albovine, The Cruel Brother* und *The Just Italian*), denen bald andere Dramen folgten. War es der Erfolg dieser Dich-

1) Lord Brooke (geb. 1554) war ein vertrauter Freund Sir Philip Sidney's und versuchte sich auch als dramatischer Dichter. Biog. Dram. s. Greville.

tungen, oder standen ihm andere Empfehlungen und Verbindungen zur Seite, genug er erwarb sich die Gunst des Hofes, in dessen Diensten er bald beschäftigt worden zu sein scheint. Nach Jonson's Tode im Jahre 1637 wurde er mit einem Gehalte von 100 Pfd. St. zum *Poet Laureate* ernannt, doch wurde ihm die bis dahin übliche, sprichwörtlich gewordene Butte Sekt nicht gewährt.[1] Wie die seinen verschiedenen Werken vorgesetzten Lobgedichte sowie mehrere seiner eigenen Gedichte beweisen, trat Davenant nun in den Kreis jener höfischen, durchweg royalistischen Dichter und Schriftsteller ein, welche den Thron des ersten und später des zweiten Karl umgaben. Dahin gehören Thomas Carew, welcher am Hofe das Amt eines Truchsess bekleidete;[2] Edmund Waller, früher ein Anhänger des Parlaments und in seiner politischen Stellung überhaupt schwankend; William Habington, der Dichter der Castara; Sir John Suckling; Abraham Cowley; John Ogilby, Erzieher und Secretär im Hause Strafford's, bekannt als Uebersetzer Aesop's, Virgil's und Homer's, wie wegen seiner eifrigen Mitwirkung bei der Restauration und der Krönung Karl's II; Sir Henry Blount, der Reisebeschreiber; endlich Thomas Hobbes, der 'Philosoph von Malmesbury.' An diesen letztern hat Davenant die Vorrede zu seinem Gondibert gerichtet. Sir John Denham scheint ihm feindlich gewesen zu sein, wenigstens hat er Davenant niemals angesungen, noch dieser ihn; wahrscheinlich hat er sich vielmehr bei den gegen ihn gerichteten Satiren betheiligt. Von Davenant's Verhältniss zu Dryden wird später die Rede sein. Zu Davenant's vorzüglichsten Gönnern gehörten der nachmalige Lord High Chancellor Graf Clarendon, welchem er seine Belagerung von Rhodus gewidmet und der ihm (als Edw. Hyde) ein kurzes Lobgedicht für den Albovine gespendet hat, der Graf Somerset, Lord Jermyn und Endymion Porter, ein Kammerherr des Königs (Karl's I).

---

1) Collier, H. E. Dr. P. II, 73.

2) Carew's Maskenspiel 'Cœlum Britannicum' ist fälschlich Davenant zugeschrieben worden und steht sogar in dessen Werken.

Davenant theilte nicht nur die poetischen Bestrebungen und die politische Richtung dieses Kreises, sondern zu seinem Unglück auch das lockere Leben desselben. Er wurde für seine 'verliebten Spielereien' — '*amorous dalliances*' — wie die Biographia Dramatica es zart ausdrückt, durch den Verlust seiner Nase grausam bestraft, und diese Entstellung machte ihn obenein noch zur Zielscheibe für den Witz und Spott der Zeitgenossen. Selbst der ihm befreundete Sir John Suckling konnte sich nicht enthalten, in seiner *Session of the Poets* (1637) mit folgenden Versen darauf anzuspielen:

Will D'Avenant, asham'd of a foolish mischance
That he had got lately travelling in France,
Modestly hop'd the handsomeness of's Muse
Might any deformity about him excuse. — —
Surely the company would have been content,
If they could have found any precedent;
But in all their records, in verse or in prose,
There was not one laureat without a nose.

Beiläufig erfahren wir aus diesen Versen, dass Davenant schon um diese Zeit eine Reise nach dem Festlande gemacht haben muss.[1] D'Israeli führt in seinen Miscellanies noch ein anderes darauf bezügliches Epigramm an, welches schliesst:

Thus Will, intending D'Avenant to grace,
Has made a notch in's name like that in's face.

Nichtsdestoweniger war Davenant eitel genug, sich mit seiner entstellten Nase und dem Lorbeerkranz auf der Wolkenperücke von Greenhill malen und von Faithorne in Kupfer stechen zu lassen, und die nach seinem Tode erschienene Gesammtausgabe seiner Werke ist mit diesem abschreckenden Bildniss geschmückt.

Es war sehr natürlich, dass Davenant sowohl durch seine Stellung bei Hofe wie durch seine Stellung als drama-

1) Cibber (Lives of the Poets s. Davenant) meint jedoch, Suckling habe Frankreich wol nur des Reims wegen herbeigezogen, und die liederliche Schöne, welcher Davenant sein Unglück verdankte, sei nach Wood's Angabe eine Farbige in Westminster gewesen.

tischer Dichter in die politischen Wirren hineingezogen wurde. Durch die fanatischen Angriffe der Puritaner auf das Theater wurde überhaupt alles, was mit diesem in Zusammenhang stand, der Partei des Hofes in die Arme getrieben, und wider ihren Willen haben sie daher nicht unbeträchtlich dazu beigetragen, dass nach der Restauration ein Hoftheater an die Stelle des Volkstheaters trat. So kam es, dass Davenant 1641 vom Parlament der Theilnahme an der Verschwörung angeklagt ward, die das Heer vom Gehorsam gegen das Parlament abwendig machen wollte. Er versuchte zu fliehen, wurde aber zweimal eingeholt, gefangen gesetzt, gegen Bürgschaft entlassen und entkam schliesslich glücklich nach Frankreich. Einer Ladung des Parlaments leistete er keine Folge, sondern liess als Entschuldigung ein Flugblatt: *To the Hon. Knights, Citizens, and Burgesses of the House of Commons assembled in Parliament* &c. drucken (1641). In Frankreich finden wir ihn in der Umgebung der gleichfalls geflüchteten Königin Henriette Marie. Auch seine Freunde Hobbes, mit dem er in Paris besonders vertrauten Umgang pflog, Waller und Suckling hatten in Frankreich Sicherheit gesucht; der letztere war mit ihm zusammen an der gedachten Verschwörung betheiligt gewesen und starb noch in demselben (oder im folgenden) Jahre zu Paris vermuthlich an Gift, das er sich selbst beigebracht hatte. Im Auftrage der Königin kehrte Davenant mit Kriegsvorräthen nach England zurück, schloss sich dort dem königlichen Heere an und zeichnete sich bei der Belagerung von Gloucester (Sept. 1643) als Generallieutenant der Artillerie (!) so aus, dass ihm der König zur Belohnung seiner Dienste den Ritterschlag ertheilte. Allein die politischen Verhältnisse zwangen ihn abermals zur Flucht nach Frankreich, wo er seine vertraute Stellung am Hofe Henriette's wieder einnahm und zur katholischen Kirche übertrat. Doch war er auch nicht müssig im Dienste der Musen, sondern begann sein heroisches Gedicht Gondibert, dessen kritische Vorrede er vom Louvre 2. Januar 1650 datirt hat.

Nach der Hinrichtung des Königs entschloss sich Davenant auf Betrieb der Königin 1650 an der Spitze einer in Frankreich ausgerüsteten Gesellschaft von Webern und andern Handwerkern nach Virginien auszuwandern. Allein das Fahrzeug, auf welchem sie sich eingeschifft hatten, wurde von einem Parlamentsschiffe aufgebracht, und Davenant wurde zum zweiten Male in's Gefängniss geworfen. Hier, im Schlosse Cowes auf der Insel Wight, arbeitete er unerschrockenen Muthes an der Fortsetzung des Gondibert, während er täglich auf sein Todesurtheil gefasst sein musste. Hier zeigte er sich in der That von seiner vortheilhaftesten Seite und bewies, dass er kein gewöhnlicher Geist war. In der von Cowes Castle 22. Oktober 1650 datirten Nachschrift zu der (unvollendet gebliebenen) Dichtung spricht er sich mit Würde und Gleichmuth über seine Lage aus. 'Es ist hohe Zeit', sagt er, 'die Segel einzuziehen und Anker zu werfen (obwohl ich meine Fahrt erst halb vollendet habe), da ich am Steuerruder mit dem Tode bedroht werde; denn wenngleich uns derselbe nur Einmal heimsuchen kann, scheint er doch beunruhigend und mag selbst in dem Schuldlosen einen solchen Ernst erzeugen, dass die Musik der Verse verscheucht wird. Ich bitte Dich daher (wenn Du höflich genug bist an dem Geschriebenen Gefallen zu finden) es nicht übel zu nehmen, dass ich nicht bis zu meinem letzten Athemzuge fortfahre. Denn obwohl ich beabsichtigte, in diesem Gedichte die Natur nackt auszuziehen und sie in die vollendete Gestalt der Tugend neu zu kleiden, so muss ich doch um die Erlaubniss bitten selbst in einem so löblichen Vorhaben aufzuhören, da ich von einer so grossen Erfahrung wie Sterben unterbrochen werde; eine Erfahrung ist es aber auch für den Erfahrensten, denn kein Mensch, mögen seine Demüthigungen auch noch viel grösser sein als die meinigen, kann sagen, er sei schon gestorben.'

Auf welche Weise Davenant dem drohenden Unheil entging, ist nicht genau bekannt; traditionell wird angenommen, dass er seine Befreiung aus dem Tower, wohin er von Cowes Castle gebracht worden war, der Verwendung

Milton's zu danken gehabt habe, wogegen er seinerseits nach der Restauration sich für Milton's Leben verwendet haben soll.

Von jetzt ab scheint Davenant die Betheiligung an der Politik aufgegeben und seine Thätigkeit ausschliesslich dem Theater gewidmet zu haben, eine Wirksamkeit, welche in Zusammenhang mit seiner literarischen Entwickelung besprochen werden muss. Dass er die Restauration mit grosser Begeisterung willkommen hiess, versteht sich. Er besang '*His Excellency the Lord General Monk*', (Works I, 255), den er als Befreier u. a. mit den Worten begrüsst:

Auspicious Leader! None shall equal thee,
Who mak'st our Nation and our Language free. — —
How soon, how boldly, and how safely too,
Have you dispatcht what not an age could do!

In ähnlicher Weise spricht er sich in den lang ausgesponnenen Gedichten '*Upon His Sacred Majesty's most happy Return to His Dominions*' und '*To the King's Most Sacred Majesty*' aus. Der König ist ihm der Inbegriff aller Tugenden, seine Rückkehr eine neue, glückverheissende Aera für die Poesie nicht minder wie für das Reich.

From cruel bondage You the Muses free,
And yet restrain the Poet's liberty;
But so restrain him that he now does find
'Tis but the evil Spirit which You bind.
The Muse is now, by her conversion, taught
Gladly to lose that freedom which she sought:
How wild her flights have been until restrain'd,
And, by Your power, how greatly has she gain'd!
By bad Ideas she did Heroes paint,
But now, You of a Muse have form'd a Saint.[1]

Für Davenant persönlich hatte die Restauration allerdings die erfreuliche Wirkung, dass sie ihm einen entsprechenden Wirkungskreis gewährte, so dass er seine letzten Jahre in zusagender Thätigkeit und in einer sorgenfreien Lage verleben konnte. Nachdem er abwechselnd ein Höfling, ein Politiker, ein Flüchtling, ein Artilleriebefehlshaber und ein

1) Works I, 255. 268.

Staatsgefangener gewesen war, schloss er seine Laufbahn als Theaterdirektor. Er starb am 17. April 1668 und wurde in der Westminster-Abtei beigesetzt.[1] Seinen Leichenstein bezeichneten die der Grabschrift Ben Jonson's nachgeahmten Worte: *O rare Sir William Davenant*, und er nahm — trotz manches durch seine Eitelkeit, seine Geldsucht und andere Schwächen hervorgerufenen Spottes — die Achtung und Bewunderung der hervorragendsten Zeitgenossen mit in's Grab; Ehrgefühl, Muth, Dankbarkeit, Rechtlichkeit und ein lebhafter Geist, sagt die Biographia Dramatica, seien die hervorragenden Züge seines Charakters gewesen. Seine poetische Begabung stellt namentlich Dryden in seiner Vorrede zum Sturm von der günstigsten Seite dar. 'Ich fand ihn', so lauten seine Worte, 'von so reger Einbildungskraft, dass ihm nichts vorgelegt werden konnte, worüber er nicht schnell einen ausserordentlich gefälligen und überraschenden Gedanken hervorbrachte, und diese seine ersten Gedanken waren, im Gegensatz zu dem alten lateinischen Sprichwort, nicht immer die am wenigsten glücklichen. Und wie seine Einbildungskraft rege war, so waren ihre Erzeugnisse weit hergeholt und neu. Er borgte nicht von irgend einem Andern, und seine Einbildungen waren der Art, dass sie nicht leicht irgend einem Andern beigekommen wären. Seine Verbesserungen waren nüchtern *(sober)* und verständig, und er verbesserte seine eigenen Schriften weit strenger als die eines Andern, indem er doppelt so viel Arbeit und Mühe auf die Feile als auf die Erfindung verwandte.' Ganz anders lautet freilich das Urtheil Richard

---

1) *'I up and down to the Duke of York's playhouse, there to see, which I did, Sir W. Davenant's corps carried out towards Westminster, there to be buried. Here were many coaches and six horses, and many hacknies, that made it look, methought, as if it were the buriall of a poor poet. He seemed to have many children, by five or six in the first mourning coach, all boys.'* Pepys' Diary, Apr. 9, 1668. — Davenant war zweimal verheirathet; seine erste Frau starb 6. März 1654—5, seine zweite (welche 1673 seine Werke herausgab) erst 24. Februar 1690—1. Siehe The Gentleman's Magazine Oct. 1850 p. 367. Notes and Queries Mar. 5, 1870 p. 248. June 18, 1870 p. 576.

Flecknoe's in seinem Pamphlet 'Sir William Davenant's Voyage to the other World' (1668), wo sowohl die Person als auch die Poesie Davenant's verspottet wird. Flecknoe erzählt u. a., dass, als Davenant in's Elysium kommt, die dort versammelten Dichter nichts von ihm wissen wollen. '*Nay, even Shakespeare*', fährt Flecknoe fort, '*whom he thought to have found his greatest friend, was as much offended with him as any of the rest, for so spoyling and mangling of his Plays. But he who most vext and tormented him, was his old Antagonist Jack Donn, who mock'd him with an hundred passages out of Gondibert, and after a world of other railing and spightful language (at which the Doctor was excellent) so exasperated the knight, at last, as they fell together by the ears: when but imagine*

What tearing Noses had been there,
Had they but Noses for to tear.'[1]

D'Israeli bemüht sich den Gondibert als Davenant's Hauptwerk und als ein *κτῆμα ἐς ἀεί* darzustellen. Davenant, sagt er, habe einen nicht minder hohen Geist besessen als Milton und Tasso, und nur dem böswilligen Spotte witzig sein wollender Kritikaster sei es zuzuschreiben, dass diese grosse Dichtung ein Torso geblieben sei.[2] Allein die Mängel des Gedichts überwiegen doch weit seine Vorzüge. Im richtigen Gefühle, dass der epische Ton und Charakter verfehlt ist, hat Davenant das Gedicht ausdrücklich nicht als ein episches, sondern als ein heroisches bezeichnet und es, nach Analogie eines fünfaktigen Dramas, wunderlich genug in fünf Abtheilungen eingetheilt. Er wollte, wie er in der Vorrede sagt, kein Küstenfahrer sein, der die her-

---

1) Malone's Shakspeare by Boswell (1821) III, 284 seqq.

2) D'Israeli meint namentlich: *Certain Verses written by several of the Author's Friends, to be reprinted in the Second Edition of Gondibert* (1653) und *The Incomparable Poem of Gondibert vindicated from the Wit-Combats of Four Esquires, Clinias, Dametas, Sancho, and Jack-Pudding* (1655). — Auch Scott (Life of Dryden) bekennt sich zu der ziemlich oberflächlichen Ansicht, dass Gondibert der Spöttelei der Kritiker zum Opfer gefallen sei Recensenten-Witz, wie schädlich auch immer, ist doch nicht im Stande, ein wahrhaft grosses Werk zu unterdrücken.

gebrachten Landmarken nie aus den Augen verliert, sondern er hatte den Ehrgeiz, als Entdecker auf unversuchten Meeren zu segeln. Es ist ihm aber nicht gelungen, die Poesie durch ein neu-entdecktes Land zu bereichern. Der Stoff ist interesselos; es fehlt ihm die historische Grundlage auf der einen, wie die übernatürliche Maschinerie auf der andern Seite. Der letztere Mangel ist ein absichtlicher, auf welchen Davenant stolz ist, und den Waller mit den Versen rühmt:

Here no bold tales of gods or monsters swell,
But human passions such as with us dwell;
Man is thy theme, his virtue or his rage,
Drawn to the life in each elaborate page.

Wir wollen auch keineswegs die übernatürliche Maschinerie als ein unbedingtes Erforderniss eines modernen Epos hinstellen. Die Anlage ist ferner sehr weitschichtig, die Ausführung breit, die Handlung ohne Einheit, die Begebenheiten sind verwickelt, die Sprache leidet oft an Dunkelheit. Statt naiver Anschauung und schwunghafter Begeisterung finden wir Reflexion, schönrednerische Sentenzen und epigrammatische Wendungen, welche D'Israeli merkwürdiger Weise mit besonderm Lobe betont, indem er den Dichter sogar als einen poetischen Rochefoucault bezeichnet. Auch das Versmass — die vierzeilige Strophe — ist unglücklich gewählt; es gewährt keinen Raum für den Fluss der Erzählung oder für die Ausführlichkeit der Schilderung, wie ihn ein stichischer Vers oder selbst die Ottava Rima bietet. Dabei ist es starr und ermüdend. Davenant hebt es in der Vorrede seltsamer Weise als einen Vorzug seines Versmasses hervor, dass jede Strophe am Ende einen Halt oder Schluss des Gedankens verlange; der abwechselnde Reim eigne sich überdiess für eine stattliche Musik, und die Kürze der Stanze mache es dem Sänger bequemer. Wenn nur der Inhalt irgendwie sangbar wäre! Auch Dryden hat dieselbe Strophe in seinem Annus Mirabilis angenommen und ihre Vorzüge (besonders dem heroischen Couplet gegenüber) in dem einleitenden Briefe an Sir Robert Howard hervorgehoben. Trotzdem bleibt sie für eine so umfangreiche

Dichtung wie Gondibert ein Missgriff.[1] Ein solches Gedicht, das die Heldenthaten fabelhafter Longobardenfürsten besingt, konnte dem Sinn und Bewusstsein einer Zeit, wo König und Volk in einem Kampfe um die politische Existenz aufgingen, unmöglich Theilnahme entlocken. Für die Restauration war es zudem zu ernsthaft und tugendsam. Es ist daher mit Recht von den meisten Kritikern verurtheilt und von den Satirikern (z. B. von Butler im Hudibras, Part I, Canto 2, Vers 379—409) verspottet worden.[2]

Es ist unzweifelhaft, dass Davenant's Schwerpunkt und literargeschichtliche Bedeutung in seiner dramatischen Poesie und noch mehr in seiner dramaturgischen Wirksamkeit liegt. Er bildet die Brücke zwischen dem Shakespeare'schen Nationaltheater und dem mit der Restauration seinen Einzug haltenden französirenden Hoftheater; er hat das Decorationswesen und die Musik auf der englischen Bühne eingeführt. Bei diesem letztern Punkte müssen wir etwas weiter ausholen, da der Uebergang vom Volks- zum Hoftheater in höherem Masse durch die Ausbildung der scenischen oder decorativen Mittel herbeigeführt wurde, als es auf den ersten Blick scheinen mag. 'Mit der Einführung der Scenerie', sagt Collier III, 366, 'beginnt der Verfall unserer dramatischen Poesie.' Es ist bekannt, in welcher keuschen Einfachheit, oder, wenn man will, in welcher ärmlichen Dürftigkeit, Shakespeare's Bühne hinter seiner reichen und vielgestaltigen Poesie zurückstand. Das dramatische Gedicht war eben Eins und Alles; es wurde weder unterstützt noch gestört durch jene theatralischen Hülfsmittel, welche heutzutage eine so ausserordentliche Entwickelung erlangt haben, dass sie den eigentlichen Zweck des Theaters zu ersticken drohen. Der Geist des englischen Volkes besass glücklicher Weise eine so hohe poetische Empfänglichkeit, dass er der äussern Bühnenausstattung nicht bedurfte, sie wenigstens nicht vermisste.[3] In Shake-

1) Vergl. Scott, Life of Dryden, Sect. I.

2) Hallam, Introd. Lit. Eur. III, 36 fg. — Retrospective Review (Lond. 1820) II, 304—324.

3) Vergl. Chorus zu K. Henry V.

speare's offenem Theater wurde bei Tageslicht gespielt; die künstliche Beleuchtung (ursprünglich durch Fackeln) wurde zuerst in den kleineren und bedeckten, sogenannten Privattheatern eingeführt. Ausser dem bekannten Balkon im Hintergrunde, der durch eine Gardine *(traverse)* verdeckt werden konnte, nebst einigen Bäumen, Felsstücken, Grabsteinen, Versenkungen und dem Höllenschlunde gab es keine bewegliche Scenerie; die Oertlichkeit wurde nur durch ein in die Augen fallendes Brett bezeichnet, auf welchem der betreffende Name geschrieben stand.[1] Dasselbe geschah mit dem Titel des Stückes. Die Freiheit des Ortswechsels, welche bei Shakespeare ein für uns oft lästiges Mass erreicht, wäre unmöglich gewesen, wenn derselbe jedesmal durch einen Decorationswechsel hätte ausgedrückt werden sollen. Die Bühne war mit Binsen und bei besondern Veranlassungen mit einem Teppich bedeckt; auch die Mauern waren mit Decken oder Tapeten behängt, die man später bemalte. Der Vorhang lief auf einer eisernen Stange und wurde nach beiden Seiten auseinander gezogen, bis auch diese Ursprünglichkeit nach der Restauration verbessert wurde.[2]

Nicht das Volk, sondern der Hof war es, welcher zuerst die Mängel dieser Bühneneinrichtung empfand. Da der Hof wie einst der Berg nicht zum Mahomet kommen konnte, so musste Mahomet, d. h. das Theater, zu ihm kommen und musste sich wie alles, was sich dem Hofe nähert, nach besten Kräften herausputzen. Schon seit den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts finden wir Aufführungen bei Hofe, in welchen vereinzelte Anstrengungen gemacht wurden, äusserlichen Glanz zu entfalten und durch mechanische Vorrichtungen und Decorationen der Illusion zu Hülfe zu kommen. Ihren Höhepunkt erreichten diese Bestrebungen

1) Noch in Davenant's Belagerung von Rhodus und seiner Geschichte Sir Francis Drake's findet sich dieser Gebrauch, allerdings künstlerisch ausgebildet. Die Bühne war hier nämlich von Säulen eingefasst, welche einen Fries trugen, in dessen Mitte auf einem Schilde die Namen 'Rhodes' und beziehentlich 'Peru' geschrieben standen.

2) Collier H. E. Dr. P. III, 353—376.

in den Maskenspielen. Der Umstand, dass hier der Hof, die Träger der Krone nicht ausgeschlossen, nicht bloss zuschauend, sondern mitwirkend auftrat, war der Antrieb einerseits zu immer grösserer Prachtentfaltung, wie er andererseits auf Scenenwechsel und bewegliche Decoration hinführte; denn da die komischen Antimasken unmöglich von der hohen Aristokratie aufgeführt werden konnten, sondern von gemietheten Schauspielern oder der Dienerschaft gespielt wurden, so stellte sich die Schicklichkeit und Nothwendigkeit heraus, die Antimaske auch äusserlich durch einen Scenenwechsel von der eigentlichen Maske zu scheiden.[1] Die eigentlichen '*Maskers*' mussten mit einem ihrem hohen Range entsprechenden Glanze als Götter und Göttinnen, als Genien, personifizirte Tugenden &c. auftreten, und die Bühne musste für sie zu einem herrlichen himmlischen Gewölbe, einer prächtigen Tempelhalle u. dergl. eingerichtet werden. Die Darsteller der Antimaske hingegen traten in der Regel als Satyre in Waldregionen oder als Clowns in den für das Gesinde bestimmten Räumen, wenn nicht gar als Dämonen in der Unterwelt auf. Die Kunst des Dichters bestand demgemäss zum grossen Theil in der Erfindung und geschickten Benutzung prächtiger und überraschender scenischer Ausstattungen, und Ben Jonson hat hierin in der That das Mögliche geleistet. Er bedurfte aber zu seiner Unterstützung oder Ergänzung eines nicht minder erfinderischen, seine Ideen theils anregenden, theils ausführenden Mechanikers, und diesen fand er in dem als Architekten und Maler berühmten Inigo Jones.[2]

Inigo (d. h. Ignatius) Jones (1573—1652) war einer katholischen, dem Handwerkerstande angehörigen Familie entsprungen und in dürftigen Umständen aufgewachsen. Wahrscheinlich von einem vornehmen Gönner unterstützt, hatte

---

1) Vergl. oben S. 94.

2) Inigo Jones. A Life of the Architect by Peter Cunningham, Esq. Remarks on Some of his Sketches for Masques and Dramas by J. R. Planché, Esq. and Five Court Masques ed. from the Original Mss. of Ben Jonson, John Marston &c. by John P. Collier, Esq. London 1848 (Printed for the Shakespeare Society).

er sich behufs seiner künstlerischen Ausbildung längere Zeit in Italien, namentlich in Venedig, aufgehalten. Von hier aus trat er in die Dienste Christian's IV von Dänemark (er soll bei der Erbauung des Schlosses Fredericksborg beschäftigt gewesen sein), kehrte jedoch um 1604 in sein Vaterland zurück, wo ihm die Gunst der Königin Anna zu Theil wurde, welcher er augenscheinlich von ihrem königlichen Bruder empfohlen war. Er wurde zum Hofbaumeister des Prinzen Heinrich *(Surveyor of the Prince's Works)* und nach dessen Tode später zum königlichen Hofbaumeister *(Surveyor of His Majesty's Works)* ernannt. Das erste Maskenspiel, das nach seinem '*design and act*'[1] zur Aufführung kam, war Jonson's Masque of Blackness (am Dreikönigsabend 1605 in Whitehall), zu welcher die Idee von der Königin selbst ausgegangen war. Jonson hat bekanntlich dies wie alle seine Maskenspiele nicht nur mit reichlichen Anmerkungen, sondern auch mit einer ausführlichen Beschreibung der Inscenirung (er nennt es '*the bodily part*') versehen. Die Kosten beliefen sich allerdings auf die ungeheure Summe von 10,000 Pfd. St. nach dem jetzigen Geldwerthe, allein der Erfolg muss ein durchschlagender gewesen sein, wie sich daraus schliessen lässt, dass Jones bereits im August desselben Jahres nach Oxford berufen wurde, um drei in Christ Church Hall vor dem Könige aufzuführende Stücke (nicht Maskenspiele) zu insceniren. 'Die Bühne', so sagt ein zeitgenössischer Berichterstatter, 'war, wie es auf den ersten Anblick schien, dicht am obern Ende der Halle errichtet; aber in Wirklichkeit war es nur eine falsche, schön bemalte Wand, geschmückt mit stattlichen Pfeilern, welche herumgedreht werden konnten. Durch dieses Mittel wie mit Hülfe anderer bemalter Leinwand änderte sich die Bühne drei Mal während der Aufführung Einer Tragödie.' Allein diese Neuerung scheint das klassisch-gelehrte Oxford weniger befriedigt zu haben

1) Jones pflegte auch die Kostüme anzugeben, und eine interessante Sammlung seiner Kostüm-Skizzen befindet sich in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire. Vergl. Elze, William Shakespeare 166.

als den weltmännisch gebildeten Hof; wenigstens setzt derselbe Berichterstatter mit dürren Worten hinzu, Mr. Jones habe den von ihm gehegten Erwartungen wenig entsprochen, ungeachtet er 50 Pfd. St. (!) für seine Bemühungen erhalten habe. Desto ungetheilteren Beifall fand im nächsten Jahre wieder die prachtvolle Maske 'Hymenæi', welche Jonson und Jones zur Vermählung des Grafen Essex mit Franziska Howard zur Aufführung brachten. Bei dieser Gelegenheit verschmähte es der Dichter nicht, den Kulissenschiebern Beistand zu leisten, indem er die Erdkugel drehen half, in der die Maskenspieler sassen, und welche so eingerichtet war, dass sie 'stand oder vielmehr hing, denn man sah keine Achse, welche sie trug.' Bei der Masque of Queens (1609) geschieht auch der Musik und des Tanzes besondere Erwähnung; die erstere war von Master Alphonso Ferrabosco componirt, der letztere von Master Thomas Giles erfunden und eingeübt.[1] Diese Angabe ist insofern wichtig und interessant, als sie zeigt, dass nicht nur das Decorationswesen (durch Jones), sondern auch die Theatermusik aus Italien nach England verpflanzt wurde. Ferrabosco hat auch Jonson's *Hue and Cry after Cupid* componirt, und der dankbare Dichter hat ihn dafür in zwei Epigrammen gefeiert. Ausser Ferrabosco waren auch die beiden andern berühmten Komponisten von Maskenspielen, die Gebrüder Henry und William Lawes, wie ihr Lehrer Giovanni Coperario (John Cooper), unzweifelhaft aus der italienischen Schule hervorgegangen.

Nachdem Jonson und Jones '*Viribus Unitis*' eine Reihe glänzender Maskenspiele hervorgebracht hatten, entstand ein Streit zwischen ihnen, der zwar beigelegt wurde, aber nicht lange danach nur um so heftiger entbrannte, ohne dass wir von einer schliesslichen Versöhnung hören. Jonson brach wiederholt in die ärgsten Schmähungen gegen seinen langjährigen und früher vielbelobten Mitarbeiter aus, nicht allein mündlich gegen Drummond von Hawthornden,

---

1) Cunningham p. 7 bezieht diese Angabe des Komponisten und Balletmeisters irrthümlich auf The Masque of Hymen (d. i. Hymenæi).

sondern auch öffentlich in seiner '*Expostulation with Inigo Jones*' und verschiedenen Epigrammen; er brachte ihn sogar in den Maskenspielen '*Love's Welcome*' (1634) als '*Iniquo Vitruvius*' und in '*A Tale of a Tub*' (1633) unter der Bezeichnung '*Vitruvius Hoop*' auf die Bretter. Jones wusste es zwar beim Lord Kammerherrn durchzusetzen, dass der *Master of the Revels* Befehl erhielt, die letztgenannte Rolle als persönlich beleidigend zu streichen, allein Jonson schmuggelte nichtsdestoweniger seinen Widersacher als '*In-and-In Medlay, of Islington, Cooper and Headborough*' wieder ein. Ueber die Ursache dieser Zwistigkeiten sind die Angaben wenig genau; jedenfalls lag ihnen eine tiefgehende Eifersucht zu Grunde. Jonson fühlte sich zu sehr als Dichter, als dass er das Ueberwuchern der dekorativen Kunst über die Poesie ruhig hätte ertragen können. '*Painting and Carpentry are the soul of Masque*', ruft er bitter aus. Er sah sich völlig in den Hintergrund gedrängt, besonders seitdem er alt wurde und aus der Mode kam. Er sollte nur noch der Libretto-Fabrikant sein, und Jones nahm in jeder Hinsicht, an Ehre wie an Bezahlung;[1] den Löwenantheil vorweg. Inigo's Name musste auf dem Titel der Maskenspiele stets zuerst genannt werden, und als Jonson bei der '*Chloridia*' einmal umgekehrt verfuhr, fühlte er sich so beleidigt, dass er den Dichter und seine Libretti zu verdrängen suchte. Jonson giebt uns einen deutlichen und gewiss nicht wahrheitswidrigen Einblick in das ganze Getriebe im fünften Akt von '*A Tale of a Tub*', wo Squire Tub ein Maskenspiel aufführen lassen will und eine geeignete Persönlichkeit zur Anfertigung sucht. '*Can any man make a masque here, in this company?*' ruft er, und Clench antwortet:

There stands the man can do't, sir;
Medlay, the joiner, In-and-In, of Islington,
The only man at a disguise in Middlesex.
SQUIRE TUB. *But who shall write it?*
HILTS. *Scriben, the great writer.*

---

1) '*Thy twice conceived, thrice paid for imagery,*' sagt Jonson.

SCRIBEN. *He'll do't alone, sir; he will join with no man,*
Though he be a joiner, in design he calls it,
He must be sole inventer. In-and-In
Draws with no others in's projects; he will tell you
It cannot else be feasible or conduce:
Those are his ruling words, please you to hear 'un?

Nachdem *In-and-In's* Lieblingsausdrücke '*feasible*' und '*conduce*' noch weiter haben herhalten müssen, fährt Clench fort:

It will be glorious
If In-and-In will undertake it, sir:
He has a monstrous Medlay-wit of his own.
TUB. *Spare for no cost, either in boards or hoops,*
To architect your tub: have you ne'er a cooper,
At London, call'd Vitruvius? send for him;
Or old John Heywood, call him to you, to help.
SCRIBEN. *He scorns the motion, trust to him alone.*

Jones verband sich nunmehr mit andern, minder bedeutenden Dichtern, welche gefügiger waren und sich ihm ohne Widerrede unterordneten, so mit Townshend, Carew, Shirley, Th. Heywood und Davenant. Nur Einer von diesen, Carew, wagte es einmal nach Jonson's Vorgange, den Namen des Dichters auf dem Titel voranzustellen, was möglicher Weise auch ihm Inigo's Zorn zugezogen haben mag. Dass es diese Librettisten niemals an der obligaten Lobpreisung Inigo's fehlen lassen durften, versteht sich; wir müssen ihnen jedoch dafür dankbar sein, da wir daraus unsere Kunde über die Entwickelung des Decorationswesens schöpfen. So sagt z. B. Th. Heywood in der Vorrede zu 'Love's Mistress' (1636): 'Ich kann nicht unterlassen, dem bewundernswürdigen Künstler, Herrn Inigo Jones, Hofbaumeister des Königs u. s. w., welcher durch seine ausgezeichneten Erfindungen jedem Akte, ja selbst jeder Scene einen so ausserordentlichen Glanz verlieh, die gebührende Anerkennung auszusprechen. Zur Bewunderung der Zuschauer änderte er bei jeder Gelegenheit die Bühne, so dass es, wie ich offen bekennen muss, über meine Fassungskraft ging. Auch Ihren Geheiligten Majestäten und den übrigen Zuhörern gewährte es eine so allgemeine Befriedigung, dass

sie, wie ich glaube, niemals von einer ähnlichen Aufführung vergnügter oder zufriedener hinweggingen.' In der That fand dies Maskenspiel so ausserordentlichen Beifall, dass es im Cockpit (allerdings einem sogenannten Privattheater) öffentlich wiederholt werden musste.[1]

Wann Inigo's Verbindung mit Davenant begann, lässt sich nicht genau ermitteln. Aller Wahrscheinlichkeit nach war '*The Temple of Love, a Masque presented by the Queen's Majesty and her Ladies at Whitehall on Shrove Tuesday* 1634' das erste Stück, das aus ihren Händen hervorging. Darauf folgte '*The Triumphs of the Prince d'Amour*' (im Mittleren Tempel 1635 dargestellt) — doch steht nicht fest, ob Jones hierbei betheiligt war. Beim dritten und vierten Maskenspiele Davenant's[2] nimmt Jones wiederum wie gewöhnlich die erste Stelle auf dem Titel ein; das waren drittens '*Britannia Triumphans*', vom Könige und seinen Herren am Sonntage nach Dreikönigsabend 1637 dargestellt, und viertens '*Salmacida Spolia*', von beiden Majestäten am 21. Januar 1639 zu Whitehall aufgeführt.

Durch seine Verbindung mit Jones wurde Davenant, wie es scheint, in der Gunst des Hofes noch befestigt und gehoben, und er benutzte diese Gunst, um höheren Zielen zuzustreben, als ein Librettist des königlichen Hofbaumeisters zu sein. In demselben Jahre, in welchem das letztgenannte Maskenspiel zur Aufführung kam, erhielt Davenant ein Patent zur Erbauung eines neuen Theaters in der City (dicht bei Fleet Street im Kirchspiel St. Dunstan's), welches 120 Fuss im Geviert halten und alle bisherigen Londoner Theater an Grösse übertreffen sollte.[3] Allein sei es, dass

---

1) The Old English Drama, London 1825, II, p. XV. — Collier, H. E. Dr. P. II, 76. 92. III, 372.

2) Diese beiden letzten Maskenspiele sind nicht in Davenant's Werken enthalten. Die Einzelausgabe von *Britannia Triumphans* wurde, wie man annimmt, von den Puritanern unterdrückt, weil die Titelangabe, dass es an einem Sonntage gespielt worden sei, zu grosses Aergerniss bei ihnen erregte. Collier II, 80 ist jedoch anderer Ansicht.

3) Collier II, 90 fgg.

er sich, wie Chalmers (Suppl. Apol. 187) vermuthet, mit dem Grundeigenthümer, dem Grafen Arundel, nicht zu einigen vermochte, oder dass die puritanischen Einflüsse und die Abneigung der City-Behörden gegen das Theater unüberwindlich waren, Davenant musste noch im nämlichen Jahre auf das ihm gewährte Privilegium verzichten, weil, wie es in der Verzichts-Urkunde heisst, es nicht Sr. Majestät Wille gewesen sei, dass das neue Theater an einer ungeeigneten Stelle erbauet werde, der angegebene Bauplatz aber sich als ungeeignet herausgestellt habe. Vielleicht zur Entschädigung wurde Davenant im folgenden Jahre (27. Juni 1640) zum Intendanten oder Direktor *(governor)* der im Cockpit spielenden Truppen des Königs und der Königin ernannt, nachdem der bisherige Direktor William Beeston wegen Aufführung eines nicht genehmigten Stückes und anderer Unordnung entfernt worden war. In dem bei Collier II, 101 abgedruckten Patent wird Davenant zwar als '*Gentleman*', zugleich aber als '*one of Her Majesty's Servants*' bezeichnet, woraus sich zu ergeben scheint, dass er um diese Zeit selbst auf der Bühne aufgetreten sein muss. Die beabsichtigte Wirksamkeit auf diesem Felde wurde jedoch sehr bald unterbrochen, denn, wie oben erzählt, fiel in das Jahr 1641 die sogenannte Armee-Verschwörung, in Folge deren Davenant nach Frankreich flüchten musste.

Nach seiner Freilassung aus dem Tower kam Davenant, dem die Politik gründlich verleidet worden war, auf seine Theaterpläne zurück. Wie räthselhaft und wunderbar es auch erscheinen mag, so erhielt doch der Günstling und Helfershelfer des Hofes, der eben mit genauer Noth der politischen Todesstrafe entronnen war, unter der Republik die Erlaubniss zu theatralischen Aufführungen. Die einzigen Erklärungsgründe, die dafür zu finden sind, liegen wol darin, dass Davenant sich einflussreicher Gönner erfreute und überhaupt geschickt und vorsichtig zu Werke ging; auch hatte sich wol der Fanatismus des Puritanerthums bereits etwas ausgetobt, und das Theater war offenbar zu sehr Nationalsache, als dass nicht der Antagonismus der Puritaner gegen dasselbe in weiten Kreisen nur mit Unwil-

len und Missbilligung hätte ertragen werden sollen. Nach der Biographia Dramatica hatte es Davenant namentlich der Fürsprache Lord Whitelocke's und Sir John Maynard's zu danken, dass er ein kleines Theater in Rutland House in Charter House Yard eröffnen durfte; das Datum erfahren wir leider nicht, jedenfalls geschah es zwischen 1652—1656, also 10—14 Jahre nach der nominellen Schliessung der Theater (1642). Die thatsächliche Unterdrückung derselben lässt sich erst von 1647 datiren, obwohl auch nach dieser Zeit noch heimliche Aufführungen sowohl in London wie in den Provinzen Statt fanden, so dass sich die wirkliche Unterbrechung auf den Zeitraum weniger Jahre beschränkt. Davenant war übrigens klug genug, den Puritanern nicht mit der Aufführung wirklicher Schauspiele in's Gesicht zu schlagen; sondern, nachdem er sein Publikum durch eine sogenannte Unterhaltung vorbereitet hatte, gab er Opern. Diese Unterhaltung führt den Titel: '*The First Day's Entertainment at Rutland House by Declamations and Music: after the Manner of the Ancients.*'[1] Es ist ein eigenthümliches Gemisch von langathmiger prosaischer Declamation, von Gesang und Instrumentalmusik. Auf den Prolog folgt ein '*Consort (concert) of Instrumental Music*', welches dem verdriesslichen Charakter des Diogenes angepasst war. Der Vorhang geht auf und zeigt, auf vergoldeten Rostren sitzend, den Cyniker Diogenes und den Dichter Aristophanes, welche gegen und für öffentliche Unterhaltung durch '*moral Representations*' declamiren. Diogenes vertritt, freilich in verblümter Weise, die Einwände der Puritaner. Die Gegenrede des Aristophanes wird ebenfalls durch ein Concert, '*befitting the pleasant disposition of Aristophanes*', eingeleitet. An die Spitze seiner Argumente stellt er die Tugend, deren Dienst durch die Vorführung der Helden und ihrer Handlungen gefördert werde; die Musen, sagt er, seien die lieblichen Dienerinnen der '*Lady Virtue.*' Die öffentlichen Aufführungen dienten ferner zur Verbreitung

1) Der Einzeldruck erschien 1657.

feiner Bildung *(civility)*. Musik und Scenerie seien keineswegs, wie Diogenes gemeint habe, nutzlos oder gar schädlich; es sei der sicherste und kürzeste Weg für das Verständniss, wenn man grosse Meere und Provinzen, Flotten, Heere und Festungen zu sehn bekomme, ohne die Gefahren einer Seereise oder die Mühseligkeiten einer langen Wanderung. Es sei auch keine Täuschung, wenn man vorbereitet sei und eingewilligt habe, sich täuschen zu lassen, und wer die Aussicht auf Wälder und Wiesen, die er nie besitzen könne, sich nicht gefallen lassen wolle, der könne eben so gut die Fenster seines Hauses schliessen und im Dunkeln leben. Der durch öffentliche Zusammenkünfte und Unterhaltungen hervorgerufene Schmuck und Putz sei nicht sündhaft, denn wir lernen ihn von der nie irrenden Natur, welche uns in dem bunten und prächtigen Schmucke der Vögel und Blumen das Vorbild dazu gegeben hat. Auf diese Rede folgt wieder Vocal- und Instrumentalmusik, deren letzter Satz, im französischen Stile gehalten, als Einleitung zu einer zweiten Disputation zwischen einem Pariser und Londoner dient, welche nunmehr die Rostren besteigen. Der Pariser stellt sich auf den kosmopolitischen Standpunkt und erklärt es für das grösste Zeichen engherziger Erziehung, wenn man die allgemeine Blutsverwandtschaft der Menschheit durch Flüsse oder Meere auseinander reissen lasse. Sodann tadelt er die Bauart London's, die Unordnung auf den Gassen, die schlechte Einrichtung der Häuser und das Leben seiner Einwohner und streicht dagegen Paris heraus, welches er die 'Schule Europa's' nennt. Der Londoner, dessen Rede durch ein Musikstück im Stile der '*Waits of London*' eingeführt wird, nimmt seine Vaterstadt in Schutz und zeigt die Schattenseiten der französischen Hauptstadt und ihrer Bewohner auf. Folgt abermals Instrumental- und Vocalmusik, und ein kurzer Epilog schliesst das Ganze. In wiefern dieses sonderbare und, was den Text anlangt, trockene Machwerk 'in der Manier der Alten' gehalten war, ist allerdings nicht ersichtlich.

Zu den von Davenant in Rutland House aufgeführten Opern gehörten seine 'Belagerung von Rhodus', deren

erster Theil bereits 1656 erschien,[1] und sein opernartiges Ballet 'Grausamkeit der Spanier in Peru' (1658 erschienen). Vielleicht war es eine dieser beiden Opern (vermuthlich die erstere), welche Evelyn im Jahre 1658 spielen sah. 'Ich ging', schreibt er in seinem Tagebuche unterm 5. Mai dieses Jahres, 'um eine neue Oper im italienischen Stile zu sehen; in Vortrag, Musik und Decoration weit unter der italienischen Komposition und Pracht; aber es ist wunderbar, dass in einer solchen Zeit allgemeiner Niedergeschlagenheit *(public consternation)* eine solche Zerstreuung sich halten und erlaubt werden kann. Da ich mich in Gesellschaft befand, so konnte ich anständiger Weise nicht verweigern mitzugehen, obwohl mir das Herz dabei schlug *(smote me for it)*.' Diese Worte lassen uns zugleich einen deutlichen Blick auf die verschiedenen Strömungen der öffentlichen Meinung thun. Trotz der 'allgemeinen Niedergeschlagenheit' muss doch Davenant's Speculation nicht unglücklich gewesen sein; wenigstens setzte sie ihn in den Stand, allmählich zur Aufführung wirklicher Dramen vorzuschreiten. Denn wie sehr er auch der Oper das Wort redet, so scheint er sie doch nur als ein Uebergangsstadium und als Brücke zum Drama angesehen zu haben. Ein weiterer Beweis für die unvertilgbare Neigung des Londoner Publikums zum Theater ist es, dass Davenant's Vorgang noch unter der Republik Nachahmung fand. Im Jahre 1659, nach dem Tode des Protektors, erhielt der Buchhändler Rhodes, welcher vor der Revolution Garderobier im Blackfriars-Theater gewesen war, die Erlaubniss, im Cockpit in Drurylane regelmässige Vorstellungen zu geben, und bildete eine Gesellschaft, welcher sich unter Andern der junge Betterton

1) Der zweite Theil kam wahrscheinlich erst in The Duke's Theatre zur Aufführung, obwohl der Schluss des Prologs, wo über die Kleinheit der Bühne geklagt wird, auf Rutland House gedeutet werden könnte. Allein auch The Duke's Theatre war nicht gross (aus welchem Grunde Davenant es kurz vor seinem Tode mit Dorset Gardens vertauschte), und der Epilog beweist überdies, dass dieser zweite Theil in Davenant's letzte Lebensjahre zu setzen ist.

anschloss. Neben Stücken von Beaumont, Fletcher[1] u. A. wurden hier Davenant'sche Opern gegeben, so namentlich die erwähnte '*Cruelty of the Spaniards in Peru*' und '*The History of Sir Francis Drake*', welche beide Davenant später in sein '*Playhouse to be Let*' eingefügt hat. Beide Stücke wurden im Cockpit täglich 'pünktlich um 3 Uhr Nachmittags' aufgeführt.

Mit der Restauration kehrte, wenn auch keine andere, so doch die Theaterfreiheit zurück, und es wurden sofort zwei Theater patentirt, eins in Drurylane unter Henry Killigrew und das andere in Lincoln's Inn Fields unter Davenant. Dieser engagirte die Gesellschaft des Cockpit,[2] als deren bei weitem hervorragendstes Mitglied sich Betterton bereits auszeichnete, und eröffnete sein neues Theater, das er nach dem Herzoge von York '*The Duke's Theatre*' nannte, mit seiner (umgearbeiteten) Oper '*The Siege of Rhodes*' (1662), welche im folgenden Jahre vollständig erschien.[3] In der Widmung derselben an den Lordkanzler Clarendon klagt der Dichter über die fortdauernde Verfolgung der Bühne; an Fürsten auf der Bühne kein Gefallen zu finden, sagt er, gehe aus demselben Geiste hervor, der sie nicht auf dem Throne leiden möge, denn diejenigen seien stets am meisten geneigt den Spiegel zu zerbrechen, welche die Bilder derer nicht sehen wollten, die Gewalt über ihre Schuld hätten. Im alten Rom, fügt er hinzu, hätten die Behörden die Schauspiele nicht allein beschützt, sondern sich selbst dabei betheiligt, und erst kürzlich hätten zwei weise Kardinäle sich gütig an den grossen Bildern erfreut, welche Monsieur Corneille im Trauerspiel dargestellt habe. Zugleich stellt er seine Be-

---

1) Vermuthlich war The Woman-Hater darunter, für welchen Davenant einen Prolog geschrieben hat. Davenant's Works I, 239.

2) Nach Collier III, 332 spielte er anfänglich auch hier, bis das neue Theater fertig war.

3) Ueber The Duke's Theatre vergl. einen Aufsatz von Peter Cunningham in The Shakespeare Society's Papers IV, 89—109 (*The Whitefriars Theatre, the Salisbury Court Theatre, and the Duke's Theatre in Dorset Gardens*) und Notes and Queries Apr. 2, 1870 p. 340.

mühungen um die Hebung des Theaters in's Licht. 'Wie Andere, so lauten seine Worte, die Bühne von der Verderbniss der dramatischen Kunst gereinigt haben, so habe ich mich bemüht, sie von der Verderbniss der Sitten zu reinigen, und habe es nie an Sorgfalt fehlen lassen, um die Ideen der Grösse und Tugend gefällig und wohlbekannt zu machen.' — Es ist als hörte man einen französischen Akademiker reden.

In der That hatte Davenant während seines Aufenthaltes in Frankreich die französische Bühne gründlich kennen gelernt und ein gutes Theil ihres Geistes in sich aufgenommen. Das französische Drama war so eben durch Corneille auf die Höhe seiner klassischen Periode geführt worden (Medée 1635, Cid 1636, Horace und Cinna 1639, Polyeucte 1640, Le Menteur 1642, Rodogune 1644);[1] auch die Anfänge Molière's fallen in diese Zeit. Es ist bekannt, wie der französische Hof das Theater beschützte und pflegte, wie er demselben eine festere Ordnung und einen Abglanz feiner Sitte verlieh. Verschmähte doch Kardinal Richelieu nicht, zur Erholung von den Staatsgeschäften sich mit dramatischer Poesie zu befassen und seine dramatischen Ideen von jungen Dichtern unter seiner Leitung ausarbeiten zu lassen.[2] Der schöne Geist, der seinen Sitz im *Hôtel de Rambouillet* hatte, machte sich auch im *Hôtel de Bourgogne* bemerkbar, und die Schauspielergesellschaft des letztern war weit mehr bestrebt, dem Hofe und der vornehmen Welt als dem Volke zu gefallen. Die Anschauungen und Eindrücke dieser französischen Bühnenwelt waren es, welche Davenant mit nach England hinübernahm und dorthin zu verpflanzen suchte. Namentlich bemühte er sich die französischen Bühneneinrichtungen mit denen des englischen Maskenspiels zu verschmelzen und aus diesen beiden Faktoren seine Bühne neu zu gestalten. Dass die französische Bühneneinrichtung der englischen voraus war, ist keine

1) Corneille fand auch in England alsbald Beifall; unter andern übersetzte Edm. Waller den ersten Akt des Pompée. The Works of Edmund Waller published by Mr Fenton. London 1744, p. 243 und CLXIII.

2) Demogeot, Hist. de la Litt. Franç. (1862) 373.

Frage, und wir werden hier wieder auf Italien geführt, von woher auch die Franzosen die neuesten Erfindungen und Verbesserungen auf diesem Felde eingeführt hatten.[1] So brachte Davenant die beweglichen Decorationen, welche bisher nur in den Maskenspielen angewandt worden waren, *mutatis mutandis* auf das öffentliche Theater,[2] und Thomas Betterton war es, welcher ihm dabei hülfreiche Hand leistete. Nach Cibber[3] wurde Betterton sogar vom Könige ausdrücklich nach Paris geschickt, um sich von den Einrichtungen der französischen Bühne zu unterrichten und sie auf die englische zu übertragen. Seit Davenant's Aufenthalt in Paris war allerdings eine Reihe von Jahren verflossen, und die französische Bühne hatte seitdem gewiss bedeutende Fortschritte gemacht. Eine der wesentlichsten Neuerungen, welche ohne Zweifel dem Davenant'schen Theater verdankt wurde, war die Uebertragung der Frauenrollen an Schauspielerinnen. Bereits im Jahre 1629 hatte eine französische Truppe in London die Frauenrollen von Frauen spielen lassen, hatte jedoch, weit entfernt damit Beifall zu ernten, sich dadurch nur das grösste Missfallen des englischen Publikums zugezogen. Die Schauspielerinnen wurden als gemeine Dirnen ausgepfiffen und verfolgt. Nach Malone trat die erste englische Schauspielerin im December 1660 als Desdemona auf, und Pepys berichtet in seinem Tagebuche, dass am 3. Januar 1660—1 Beaumont und Fletcher's Beggar's Bush gegeben worden sei, '*and here the first time that ever I saw women come upon the stage.*'[4] Betterton heirathete 1670 die Schauspielerin

1) Auch dramatische Stoffe und Stücke entlehnten die Franzosen aus Italien, wie Mairet seine Sophonisbe und seine Mariamne. Demogeot 370.

2) Collier III, 374. Einen Fingerzeig giebt Pepys' Diary unter Aug. 15, 1661: '*To the Opera, which begins again to-day with "The Witts", never acted yet with scenes; — — indeed it is a most excellent play, and admirable scenes.*' Nach Downes, Roscius Anglicanus (1708) p. 20 wären die ersten Decorationen in England bei der Aufführung von '*The Siege of Rhodes*' und '*The Wits*' 1662 in Anwendung gekommen.

3) Lives of the Poets s. Betterton.

4) Doch spielte noch in dem nämlichen Jahre Kynaston als Knabe auf Davenant's Theater Frauenrollen. '*Captain Ferrers took me to the Cockpitt*

Mrs Saunderson, welche der nämlichen Gesellschaft angehörte wie er selbst (also der vormals Davenant'schen). Er wie seine Frau standen nicht nur als Künstler, sondern auch als Menschen in verdienter Achtung und führten 40 Jahre lang eine glückliche und musterhafte Ehe.[1] Betterton erhielt bei seinem Tode (1710) sogar ein Begräbniss in der Westminster-Abtei bewilligt, und seiner Wittwe wurde später von der Königin Anna eine Pension von 100 Pfund ausgesetzt. Einen solchen Umschwung hatte die öffentliche Meinung hinsichtlich der gesellschaftlichen Stellung der Schauspieler und Schauspielerinnen seit 1629 erfahren.

Nach dieser Betrachtung der äussern Theaterverhältnisse entsteht jetzt die Frage, welche Stellung Davenant als dramatischer Dichter zu Shakespeare und seinem Nationaltheater einerseits und zu dem französischen Drama andererseits einnahm. Von Shakespeare wich er zunächst in der Grundanschauung vom Wesen der dramatischen Poesie ab; er erblickte ihre Aufgabe nicht darin, der Natur den Spiegel vorzuhalten, sondern, wie aus den verschiedenen angeführten Stellen hervorgeht, war es nach ihm der Zweck des Dramas, durch Vorführung heroischer Vorbilder die Tugend zu befördern und der Sittenverfeinerung zu dienen. Er legt wiederholt das Hauptgewicht auf '*Moral Representations*', und seine Poesie ist in so weit tendentiös. Man könnte meinen, er habe den Puritanern gegenüber eines solchen Aushängeschildes bedurft, um das von ihnen abgeschaffte Theater wieder einzuschwärzen, allein die moralisirende Auffassung lag ihm doch im Blute, wenngleich nicht geleugnet werden soll, dass sie durch äussere Verhältnisse begünstigt worden sein mag. Schon eines seiner ersten Stücke, die Tragikomödie '*The Just Italian*' (1630 erschienen), wird von William Hopkins als '*a legitimate poem*' be-

---

play, "The Loyall Subject", where one Kinaston, a boy, acted the Duke's Sister, but made the loveliest lady that ever I saw in my life.' Pepys' Diary Aug. 18, 1660. — Vergl. Malone's Shakspeare by Boswell (1821) III, 129. Athenaeum Apr. 4, 1857, p. 439. — Collier II, 22 fgg. — Pepys' Diary Oct. 31, 1665.

1) Biog. Dram. s. Betterton.

zeichnet, im ausdrücklichen Gegensatze zu den Vergnügungen von Paris-Garden; auch Thomas Carew stellt dasselbe der Volksbühne, die er '*that adulterate stage*' nennt, gegenüber und lobt Beaumont und '*great Jonson*', während er von Shakespeare schweigt. Beide wollen durch die Betonung dieser Gegensätzlichkeit Davenant augenscheinlich darüber trösten, dass der Beifall des grossen Publikums seinem Stücke gefehlt hat.[1] Davenant schloss sich eben von vorn herein jener höfischen Auffassung des Dramas an, wie sie sich nicht minder in London als in Paris ausbildete. Das Drama sollte nur die gesellschaftlichen Höhen des Lebens, nur die hofmässige Blüte des Adels und der Sitte zur Darstellung bringen, und die Hofetikette sollte auf der Bühne eingeführt werden. Auf den Stil des französischen Dramas übten namentlich die (auch in England vielgelesenen) Romane von Calprenède und Scudéri überwiegenden Einfluss aus, welche nichts als 'unnatürliche Darstellungen der Leidenschaften, falsche Gefühle, falsche Lehren, falschen Witz, falsche Ehre und falsche Bescheidenheit zusammen mit einer seltsamen Anhäufung unwahrscheinlicher und unnatürlicher Zufälle, gemischt mit wahrer Geschichte und an irgend einen grossen Namen des Alterthums geknüpft' enthalten. 'Jeder König', sagt Walter Scott, 'war nach angestammtem Rechte ein Held, jedes Frauenzimmer eine Göttin, jeder Tyrann eine feuerschnaubende Chimära, jeder Soldat ein unwiderstehlicher Amadis.'[2] Hier ist der Ausgangspunkt des Irrweges, welchen das klassisch-höfische Drama in England wie in Frankreich einschlug; hieraus erklärt sich alles Uebrige, hieraus folgen alle Mängel der Charakteristik, der Motivirung und der Komposition überhaupt. Während bei Shakespeare Handlung und Konflikt aus dem tiefsten Innern des Einzelwesens, aus seinen Gemüthsanlagen, Charakterbesonderheiten und Leidenschaften hervorquellen, tritt bei Davenant an die Stelle der Indivi-

---

1) Davenant's Works II, 441 fg.

2) W. Scott, Life of Dryden, Sect. II. — Vergl. Hallam, Introd. Lit. Eur. III, 518 fgg.

dualisirung schon die typische Charakteristik, welche im französischen Drama ihre höchste Ausbildung gefunden hat. Dazu kommt aber noch die Beeinflussung der Handlung und die Herbeiführung des Konflikts durch Umstände, welche ausserhalb der Kontrolle der handelnden Personen stehen; an die Stelle der Handlung tritt unvermerkt das Ereigniss. Diese Veräusserlichung der Komposition ist das charakteristische Merkmal der sinkenden Kunst; sie steht im engsten Zusammenhange mit der Ausbildung der äussern theatralischen Mittel, der Decoration und Maschinerie.[1] Diese Komposition und Charakteristik erfordern zugleich eine weit geringere Intuition seitens des Dichters; sie sind das Werk des Talentes, nicht des Genie's. Es kam Davenant, wie dieser ganzen Richtung, nicht darauf an, Menschen darzustellen wie sie wirklich sind; seine Charaktere sollten vor allen Dingen edel, gross und heroisch sein, das war die *conditio sine qua non* ihrer Zulassung auf die Bretter. Ihre Fehler durften nur als Folie für ihre Tugenden dienen, wie der Schatten nothwendig ist, um dem Lichte seine volle Wirkung zu geben. Hieraus entwickelt sich zugleich die schönrednerische Declamation, das Schaugepränge hohen, aber hohlen Gefühls — das hohle Pathos — Schwulst statt der Erhabenheit und die Verzierung der Rede durch Sentenzen. Allerdings hat Davenant noch nicht die Höhe dieser Bahn erreicht; das war seinem jüngeren Freunde Dryden vorbehalten, für dessen '*Heroic Plays*' er den Weg bahnte, wie Dryden in seinem '*Essay on Heroic Plays*' selbst anerkennt. Seine Dramen sind (mit Ausnahme der Opern und einzelner besonders pathetischer Scenen) noch nicht in gereimten Couplets geschrieben, sondern entweder in Prosa oder in dem von Shakespeare überkommenen Fünffüssler. Den letztern hat er, wie Shakespeare, mit kürzern und

1) '*Sedulous study, deep reflection, and long and repeated correction and revision were not to be expected from a play-wright, by whom three dramas were to be produced in one season; and in their place were substituted adventures, surprises, rencountres, mistakes, disguises, and escapes, all easily accomplished by the intervention of sliding panels, closets, veils, masques, large cloaks, and dark lanterns.*' Scott, Life of Dryden, Sect. II.

längern Versen (Alexandrinern) untermischt, wie er auch die Einmischung prosaischer Stellen und in den Tragikomödien die Mischung des Tragischen und Komischen noch beibehalten hat. In verschiedenen Stücken beobachtet er mehr oder minder strenge die drei Einheiten, wie z. B. in dem von Scarron entlehnten 'The Man's the Master', wo ausdrücklich bemerkt wird: *The Scene Madrid and in one House*, und wo auch die Einheit der Zeit innegehalten ist. Dryden hat z. B. in 'All for Love' (1678) sich vollkommen in die drei Einheiten gefügt. Zur Beschränkung der Oertlichkeit drängte, wie bereits angedeutet, auch die neu eingeführte bewegliche Dekoration; denn wiewohl sie nicht unbedingte Einheit des Ortes zur Pflicht machte, so war sie doch nicht vermögend dem unbeschränkt freien Scenenwechsel zu folgen.

Betrachten wir beispielsweise die Tragikomödie 'Love and Honour' (die beiden Angelpunkte des klassisch-höfischen Dramas) etwas näher. Die Savoyer haben die Mailänder auf's Haupt geschlagen — weshalb sie Krieg mit einander geführt haben, erfahren wir nicht — und schicken sich zu froher Heimkehr an. Reiche Beute und zahlreiche Kriegsgefangene werden nach Turin geführt; unter den letztern befinden sich auch Frauen, vor allen Evandra, die Tochter und Erbin des Herzogs von Mailand, welche von dem jungen und tapfern Grafen Prospero gefangen worden ist. Dies erfährt Alvaro, der Sohn des Herzogs von Savoyen, und macht dem Prospero darüber heftige Vorwürfe, weil der Evandra die ganze Rache seines Vaters drohe, dessen Bruder vor Jahren vom Herzoge von Mailand gefangen genommen und hingerichtet worden sei — wovon Prospero nichts zu wissen scheint. Prospero bereut sofort seinen Missgriff, der ihn für immer um die Gnade des Prinzen zu bringen droht, und bedauert, dass er in der Philosophie und den schönen Künsten nicht eben so unterrichtet worden sei, wie im Kriegshandwerk. Da es sich leider unmöglich zeigt, die schöne Gefangene zurückzuholen, so eilt ihr Prospero spornstreichs nach, um sie einstweilen in einem unterirdischen Gewölbe in seinem Hause

zu verbergen, das Niemand kennt, noch zu entdecken vermag. Nach der Heimkehr des Heeres erlässt der Herzog von Savoyen ein Edikt, dass es nach Jahresfrist allen weiblichen Gefangenen freistehen solle, ohne Lösegeld nach Mailand zurückzukehren, wenn sie bis dahin nicht einwilligen, ihre Sieger zu heirathen, denen inzwischen ihre Unterhaltung auferlegt wird. Evandra, deren Ankunft dem Herzoge trotz aller Vorsicht bekannt geworden ist, soll allein ausgenommen sein und augenblicklich den Tod erleiden, sobald man ihrer habhaft wird. Wenn Prospero ihren Aufenthalt nicht entdecken will, so soll er am andern Morgen hingerichtet werden; Alvaro jedoch, der mittlerweile Evandra gesehen und sich in sie verliebt hat, tritt für seinen wieder zu Gnaden angenommenen Freund ein und will seines Vaters Zorn auf sich nehmen. Prospero selbst hat sich gleichfalls in Evandra verliebt; ebenso Leonel, Prinz von Parma, der auch als Kriegsgefangener nach Turin gekommen ist. Alle diese Liebhaber besuchen Evandra, ohne eine Spur von Eifersucht, in Prospero's Hause, so dass es dem tiefen Geheimniss keineswegs an Mitwissern fehlt. Prospero und Alvaro streiten sich um die Ehre und das Glück, für Evandra zu sterben; einer überbietet immer den andern an Edelmuth und Opferfreudigkeit, ohne dass sie auch nur mit Einem Worte Liebe zum Leben verriethen oder Abschied von der Welt nähmen. So weit geht der Heroismus. Beide werden aber noch von Evandra übertroffen, welche sie mit Hülfe ihrer Gefährtin Melora (Leonel's ebenfalls kriegsgefangener Schwester) in ihre Grotte eingesperrt haben, um sie zu retten. Sie will sich nun selbst dem Herzog überliefern, allein Melora kommt ihr zuvor, indem sie sich für Evandra ausgiebt. Jetzt wiederholt sich zwischen den beiden Mädchen der Wettstreit des Edelmuthes; jede will für die andere sterben. Sie gehen dem Tode mit grösserem Gleichmuthe entgegen als einem Balle und sprechen nur von der Heldenthat, die sie damit vollbringen, und von dem Nachruhm, den sie dadurch gewinnen werden. Der Herzog lässt sich durch diesen Heroismus der Weiber so wenig wie durch den der Männer, noch durch

das von Mailand gebotene Lösegeld von seinem Rachegelübde abbringen, und da er die wahre Evandra nicht herausfinden kann, so sollen beide Mädchen sterben. Alvaro, Prospero und ihre Freunde lassen zwar etwas von einer gewaltsamen Befreiung im letzten Augenblick fallen, thun aber nicht das Mindeste zur Ausführung eines solchen Planes. Jetzt giebt sich Leonel als der Sohn jenes Herzogs von Parma zu erkennen, welcher den Bruder des savoyischen Herzogs im Dienste Mailands gefangen genommen hat; damit erreicht er seine Absicht, die Mädchen zu befreien, und soll nun statt ihrer sterben. Wie soll das enden? Wie kann es anders enden als durch einen *deus ex machina?* Als die Hinrichtung eben vor sich gehen soll, erscheinen zwei Gesandte aus Mailand, aber auch ihre Bitten und Vorstellungen prallen von dem starrsinnigen Herzoge ab. Da nehmen sie plötzlich ihre falschen Bärte ab und siehe da, es ist der Herzog von Mailand selbst mit dem Bruder des savoyischen Herzogs, der nicht hingerichtet, sondern vom Herzoge von Mailand mehr als Freund wie als Gefangener gehalten worden ist. Die zehnjährigen Racheschwüre des Savoyers sind nun plötzlich gegenstandslos; warum man ihn so lange hat an den Tod seines Bruders glauben lassen, bleibt unerklärt. Natürlich ist nun allerseits grosse Freude, und den Schluss bilden die obligaten Heirathen.

Wie der Titel Tragikomödie andeutet, hat das Stück auch eine komische Partie, nur ist sie leider gemein und roh. Die Zoten sind da, aber der Witz fehlt, und von Shakespeare's Grazie ist keine Spur. Die Sinnlichkeit in Volk und Poesie war überhaupt durch die puritanische Verfolgung und Scheinheiligkeit nach innen gedrängt worden; sie brach jetzt wieder hervor, aber nicht mit der gesunden und offenen Naivität der Shakespeare'schen Zeit, sondern als bewusste und lasterhafte Lüsternheit. Die komischen Figuren sind Kapitän Vasco und seine Spiessgesellen Frivolo, Altosto &c., soweit so rohe Burschen komisch sein können; es sind offenbar Abklatsche Falstaff's und seiner Bande. Vasco hat eine achtzigjährige Wittwe erbeutet, die für reich gilt, und da er ein Habenichts ist, so entschliesst

er sich kurzweg, sie trotz ihrer Runzeln, ihres Hustens und ihrer Taubheit zu heirathen, indem er auf ihren alsbaldigen Tod hofft. Die alte Hexe willigt unbegreiflicher Weise ein, die Ehe wird vollzogen, und am andern Morgen wird dem jungen Paare ein Morgengesang gebracht, der an Ekelhaftigkeit seines Gleichen sucht.

Trotz aller dieser Mängel machte '*Love and Honour*' nach Cibber's Angabe von allen Stücken unseres Dichters das meiste Glück. Wie der Titel der 1649 erschienenen Einzelausgabe besagt, wurde es auf dem Blackfriars-Theater gegeben, also noch vor dem Schlusse der Theater. Nach der Restauration wurde es neu einstudirt und mit ausserordentlicher Pracht ausgestattet. Betterton spielte den Prinzen Alvaro, und der König lieh ihm dazu seinen Krönungsanzug; der Herzog von York und Lord Oxford gaben die ihrigen an Harris (Graf Prospero) und Price (Leonel). Das Stück selbst war wahrscheinlich überarbeitet, wenigstens führt darauf die Angabe Halliwell's (Dict. Old Engl. Plays), dass die Folioausgabe von 1673 Auslassungen und Aenderungen der Einzelausgabe enthalte.

Aus der komischen Partie in '*Love and Honour*' lässt sich schon ein Schluss auf Davenant's Lustspiele ziehen. Die Stellung des Lustspiels nach der Restauration war allerdings eine andere als die des Trauerspiels und des Schauspiels, indem zu der Sonderstellung desselben wie zur Umgestaltung des englischen Dramas überhaupt der persönliche Einfluss Karl's II nach Scott's vortrefflicher Auseinandersetzung wesentlich beitrug; Dryden hat bezüglich seiner Heroic Plays ausdrücklich Zeugniss davon abgelegt. Wenn nämlich Karl II auch aus politischen Gründen ganz damit einverstanden war, dass Tragödie und Drama sich auf dem eingeschlagenen Wege unschädlich machten und lahm legten, so lag es doch keineswegs in seinen Wünschen, dass die Muse des Lustspiels zur Anstandsdame werden sollte. Während seiner Verbannung hatte er mit seinen Leidensgefährten ziemlich auf dem Fusse der Gleichheit gelebt und sich mit ihnen sein Ungemach durch die Betheiligung an volksthümlichen Belustigungen und liederlichen Streichen

zu versüssen gesucht. Auch nach seiner Thronbesteigung hielt er es für keine Herabwürdigung, sich in der gemischten Gesellschaft öffentlicher Lustbarkeiten an niedrigen und unzüchtigen Spässen zu erfreuen. Für seinen Libertinismus war das die rechte Kost. Es war ihm daher ganz genehm, dass das Lustspiel mehr an das Elisabethanische Volkstheater anknüpfte und sich nicht die pariser Komödie zum Vorbilde nahm. Wollte es sich durchaus nach einem ausländischen Muster richten, so sagte die spanische Komödie mit ihren verwickelten Intriguen, ihren Verwechselungen und Verkleidungen und sonstiger Maschinerie dem herrschenden Geschmacke weit mehr zu als die französische. Schon Beaumont und Fletcher hatten sich das spanische Drama zum Vorbilde genommen. Offenbar hatte der König im Auslande die Bekanntschaft der spanischen Komödie gemacht und Gefallen an ihr gefunden; auf seine ausdrückliche Empfehlung wurden daher Sir Samuel Tuke's 'Adventures of Five Hours' (1663) und Crowne's 'Sir Courtley Nice' (1685) aus dem Spanischen übersetzt. Auch Dryden's 'Wild Gallant' und 'Maiden Queen', die dem Monarchen besonders behagten, näherten sich in ihrem Charakter durchaus dem spanischen Lustspiel. Selbst wo ausnahmsweise das englische Lustspiel seinen Blick auf Frankreich richtete, diente diese Ausnahme doch nur zur Bestätigung der Regel, insofern als das französische Original seinerseits eine Kopie nach dem Spanischen war. Das war z. B. der Fall mit Davenant's 'The Man's the Master' (1669 erschienen), einer zum grössten Theil wörtlichen Uebertragung von Scarron's 'Jodelet, ou le Maître Valet.'[1] Schon dadurch, dass Davenant das Stück seines poetischen Gewandes ent-

---

1) Der Eingang ist aus Scarron's 'L'Héritier Ridicule' entlehnt. Den Dialog hat Davenant vielfach gekürzt, im Einklange mit einer Bemerkung, welche er im 'Playhouse to be Let', Akt I, macht: *The French convey their arguments too much In Dialogue: their speeches are too long.* — Pepys sah das Stück am 26. März 1668 in The Duke's Theatre; *'the most of the mirth,* sagt er, *was sorry, poore stuffe, of eating of sack posset and slabbering themselves, and mirth fit for clownes; the prologue but poor, and the epilogue little in it but the extraordinariness of it, it being sung by Harris and another in the form of a ballet.'*

kleidete (nur an wenigen Stellen erhebt er sich ausnahmsweise zu Fünffüsslern), hat er es vergröbert und auf eine niedrigere Stufe gestellt; durch die eingeschalteten Bedientenscenen seiner eigenen Erfindung ist er aber in dieser Vergröberung noch einen Schritt weiter gegangen. Während sich auf der französischen Bühne selbst die Diener des Anstandes befleissigen mussten und nicht als selbständiges Element auftreten durften, hat Davenant gerade diese Scenen mit unverkennbarer Vorliebe und Breite ausgeführt, schon weil er wusste, dass er dadurch dem Geschmacke seines Publikums entgegenkam. Die Veräusserlichung der Komposition lässt sich an diesem Stücke besonders deutlich wahrnehmen; die Hebel der Handlung und des Konfliktes sind die zufällige Verwechselung zweier Bildnisse und die, ohne innere Motive daraus hervorgehende Laune des Herrn, sich als Diener zu verkleiden und den Diener seine eigene Rolle spielen zu lassen.

In derselben Weise wie Scarron's Jodelet hat Davenant auch Molière's 'Sganarelle ou le Cocu Imaginaire' verarbeitet, nur dass er ihn wo möglich noch mehr zusammengestrichen und noch possenhafter gehalten hat, indem er sämmtliche Personen im französisch-englischen Jargon sprechen lässt. Der 'Sganarelle' (1660) führt allerdings nicht auf das spanische Lustspiel zurück, wiewohl er demselben in seinem Charakter sehr ähnlich ist, sondern soll einer ungedruckten italienischen Quelle '*Arlichino cornuto per opinione*' nachgebildet sein. Davenant's Bearbeitung bildet den zweiten Akt seines 'Playhouse to be Let', dessen bei dieser Gelegenheit mit einigen Worten gedacht werden mag. Der Inhalt ist folgender. Das Schauspielhaus soll während der grossen Ferien vermiethet werden, und es melden sich dazu verschiedene Bewerber. Zuerst kommt ein Monsieur mit einer Truppe '*of French comediens dat speak a litle very good Engelis*,' welcher Farcen aufführen will. Dann erscheint ein Musiker, der eine '*heroique story in Stilo Recitativo*' darzustellen beabsichtigt. Der dritte ist ein Tanzmeister; er will Geschichte und Moral tanzen lassen, '*downright plain history expressed in figures on the floor, a*

kind of morals in dumb shows by men and beasts.' Um das Verständniss zu vermitteln, sollen hier und da gereimte Chorgesänge eingelegt werden; das sei wenigstens etwas Neues und werde ziehen. Endlich kommt ein Dichter mit einem Ries Papier und sehr magerem Gefolge; er hofft mit Burlesken ein gutes Geschäft zu machen. Alle werden angenommen und theilen sich in das Stück; damit schliesst der erste Akt. Im zweiten Akt führt also der Franzose die Verballhornung des Sganarelle auf.[1] Im dritten Akt kommt der Musikant mit seiner '*History of Sir Francis Drake expressed by Instrumental and Vocal Musick and by Art of Perspective in Scenes*' an die Reihe. Den vierten Akt bildet das Ballet der '*historical dancers that disperse morality by speeches in dumb-shows*'; es führt den Titel '*The Cruelty of the Spaniards in Peru.*' Im fünften Akt endlich, der keinen besonderen Titel hat, ergötzt der Dichter das Publikum durch eine kurze gereimte Burleske auf Antonius und Cleopatra.

Das Restaurations-Lustspiel war jedoch nicht allein nach dem Herzen des Königs, sondern es war gewiss einer der vielleicht wenigen Punkte, wo der Geschmack des Volkes dem des Monarchen begegnete. Es lässt sich kaum annehmen, dass die mittlern und untern Schichten sofort an den französirenden Opern und Tragödien Gefallen gefunden haben sollten, vielmehr dauerte es wohl eine Zeit lang, ehe sie sich hineinfanden; wollte also das Theater sich dies Publikum nicht entfremden, so musste es ihm wenigstens im Lustspiel eine gewohnte und zusagende Kost darbieten, während es durch Oper und Drama die höheren Stände befriedigte. Freilich tritt gerade beim Lustspiel die Gesunkenheit und Verwilderung des Geschmacks, der nur an roher Possenhaftigkeit und gemeiner Lüsternheit Gefallen

---

1) In der sehr liederlich gedruckten Folio-Ausgabe ist nicht nur dieser zweite, sondern auch der erste Akt gedruckt, als ob es Verse wären, während der zweite ganz und der erste meistentheils in Prosa geschrieben sind. Auch in 'Love and Honour', in 'The Law against Lovers' &c. sind die Prosastellen als Verse gedruckt.

fand, am deutlichsten zu Tage; der Bürgerkrieg und der religiöse Fanatismus hatten nicht allein den Dienst der Musen verdrängt, sondern auch das gesellige Leben herabgebracht. 'Es dürfte schwer sein', sagt Hallam (Introd. Lit. Eur. III, 524), 'auch nur Einen Charakter in irgend einem Lustspiele aus der Regierung Karl's II zu finden, welcher das Betragen eines Gentleman's hätte, in dem Sinne, welchen wir mit diesem Worte verbinden.' Davenant's eigene Lustspiele sind nicht von Bedeutung und völlig vergessen; sie dienen in der That nur als Uebergang zu Wycherley, Congreve, Farquhar und Vanbrugh. Das bekannteste darunter ist 'The Wits', das 1636 und 1665 in Einzelausgaben erschien und auch in Dodsley's Sammlung abgedruckt ist. Die Beförderung der Tugend und feinen Sitte, welche Davenant so pomphaft als das Ziel der dramatischen Kunst verkündigt, hat er im Lustspiel gänzlich aus den Augen gesetzt; wenn er hier etwas befördert, so ist es im Gegentheil Sittenlosigkeit und Gemeinheit.

Noch weit mehr als in der bisher angedeuteten Weise lehnte sich das Theater der Restauration an das Elisabethanische Nationaltheater dadurch an, dass es unmittelbar an Shakespeare anknüpfte, indem es eine Anzahl seiner Stücke in einer dem Zeitgeschmacke entsprechenden Umarbeitung zur Aufführung brachte; Umarbeitung heisst hier natürlich so viel als Verballhornung. In wie weit Shakespeare in seiner ursprünglichen Gestalt aufgeführt wurde, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Dass der Versuch gemacht wurde, erfahren wir aus Evelyn's Tagebuche, welcher im November 1662 den Hamlet aufführen sah. 'Ich sah Hamlet, Prinz von Dänemark', schreibt er; 'aber die alten Stücke fangen jetzt an, das verfeinerte Zeitalter anzuwidern *(disgust)*, seitdem Seine Majestät so lange im Auslande gewesen ist.'[1] Also der durch ausländische Bildung veränderte Geschmack des Hofes war es, welcher die Umarbeitung Shakespeare's verlangte, und Davenant kam ihm hierin entgegen. Als der Mann des Ueberganges führt er

1) Doch spielte Betterton den Hamlet funfzig Jahre lang.

auch auf diesem Felde den Reigen; Dryden, Nahum Tate, Sedley, Shadwell, Betterton, Cibber u. A. traten in seine Fusstapfen. Zwar fehlen genaue Daten, doch lässt sich mit Sicherheit annehmen, das Davenant's 'Law against Lovers' die erste dieser Bearbeitungen war. Ihr folgte sein Macbeth, welcher von 1674 bis 1710 in vier Auflagen erschien. Wie alle diese Bearbeitungen, war auch die letztgenannte Tragödie auf's Glänzendste ausgestattet, und die von Locke dazu gesetzte Musik wird in England noch heute bei der Aufführung des Shakespeare'schen Macbeth gespielt. Eine dritte Bearbeitung war der 1667 auf The Duke's Theatre mit grossem Beifall aufgeführte Sturm (oder die Bezauberte Insel), zu dessen Zustutzung sich Davenant mit Dryden verband. Wann Davenant's Bekanntschaft mit Dryden begonnen haben mag, lässt sich nicht ermitteln; wir wissen nur, dass sie mehrfach zusammengearbeitet haben sollen, dass Davenant seinem jüngern Freunde in verschiedener Hinsicht als Vorbild diente [1] und ihn, wie oben erzählt, mit Bewunderung für Shakespeare erfüllte, sowie endlich dass Dryden sein Nachfolger als Laureatus wurde. Bezüglich des Sturmes giebt Dryden in der Vorrede gewissenhaft diejenigen Partien an, welche von seinem inzwischen verstorbenen Mitarbeiter herrührten, von welchem überhaupt Anregung und Plan des Ganzen ausgingen. Im Einzelnen waren dies der Charakter des Hippolyto, der nie ein Frauenzimmer gesehen und der als Seitenstück zur Miranda dienen sollte, die nie einen Mann gesehen; dann die Schwestern Miranda's und Caliban's; der Humor der Matrosen &c. Die Ausführung der neuen Charaktere dagegen war jedenfalls Dryden überlassen worden, und in welchem

1) *'Davenant indeed and Denham may be reckoned the models of Dryden, so far as this can be said of a man of original genius, and one far superior to theirs. The distinguishing characteristic of Dryden, it has been said by Scott, was the power of reasoning and expressing the result in appropriate language. This indeed was the characteristic of the two whom we have named, and so far as Dryden has displayed it, which he eminently has done, he bears a resemblance to them.'* Hallam, Introd. Lit. Eur. III, 483.

Geiste dieser dabei verfahren ist, lässt sich aus Scott's Urtheil entnehmen. 'Miranda's Natürlichkeit', so lautet es, 'ist in Unanständigkeit verwandelt, und Dorinda (Miranda's Schwester) spricht die Sprache der Prostitution, noch ehe sie einen Mann gesehen.' Selbstverständlich mussten wieder Decorationen, Maschinerie, Musik und Tanz das Beste thun; den Schluss bildet eine Art Maskenspiel. Ausserdem sollen Davenant und Dryden gemeinschaftlich noch den Julius Caesar zurecht gemacht haben. [1] Das scheint jedoch ein Irrthum zu sein, welcher vielleicht aus einer Verwechselung mit Davenant's Burleske auf Antonius und Cleopatra entstanden ist. Dryden allein bearbeitete noch Antonius und Cleopatra (unter dem Titel: All for Love) und Troilus und Cressida. Auf das erstere war Dryden selbst stolz, namentlich auf die Scene zwischen Antonius und Ventidius.

Um ein deutliches und einigermassen ausgeführtes Bild dieser Bearbeitungen zu gewinnen, richten wir zum Schluss unsere Blicke auf 'The Law against Lovers', das aus 'Measure for Measure' und 'Much Ado about Nothing' zusammengeschweisst ist und zu seiner Zeit grossen Beifall fand. [2] Schon die Aenderung des Titels zeigt, dass es dem Bearbeiter nicht um die Ausführung einer sittlichen oder poetischen Idee zu thun war; sein Titel verdreht schon die ganze Sache, denn das Gesetz, welches in 'Measure for Measure' verkündigt wird, ist ja nicht gegen Liebende, sondern gegen Lasterhafte und Uebertreter gerichtet. Dadurch wird der sittliche Standpunkt, auf den sich Davenant bei jeder Gelegenheit so viel zu gute thut, völlig verrückt. Davenant zerstört überhaupt den ganzen Plan und Organismus des Stückes, weil er ihn nicht verstanden hat; statt

---

1) Nach der Biog. Dram. s. Davenant; unter Dryden wird jedoch nichts davon erwähnt. Auch Sir W. Scott schweigt darüber.

2) *'I went thither* (viz. to Coventgarden) *and saw "The Law against Lovers," a good play and well performed, especially the little girl's (whom I never saw act before) dancing and singing; and were it not for her, the losse of Roxalana would spoil the house.'* Pepys' Diary Feb. 18, 1661—2.

eines geschlossenen einheitlichen Ganzen giebt er einen zerfahrenen Wirrwarr von Anläufen, Intriguen und Begebenheiten; er verflacht und verdirbt die Charaktere, die Motivirung und die Verwickelung. Angelo's Erneuerung des alten Drakonischen Gesetzes erscheint zunächst unmotivirt, da Mrs Overdone mit ihrem Anhange, welche uns einen Blick in den sittlichen Abgrund der Stadt thun lässt, gestrichen ist. Wir hören nichts von den liederlichen Häusern der Vorstädte, welche dem Boden gleich gemacht werden sollen, nichts von dem kupplerischen Gesindel, welches ins Gefängniss geschickt wird. Claudio, der bei Shakespeare nur der vornehmste Sünder ist, tritt hier als der einzige auf. Damit hängt zusammen, dass die Opposition gegen das Gesetz hier nicht dem Gesindel, sondern den anständigen Leuten, der Tugend statt dem Laster, in den Mund gelegt wird. Die hauptsächlichen Träger dieser Opposition sind die aus 'Much Ado' herübergenommenen Benedick und Beatrice. Wenn nicht Alles verschoben wäre, so könnte ein junges Mädchen unmöglich gegen ein auch zu ihrem Schutze erlassenes Gesetz Front machen. Benedick, der wie bei Shakespeare eben siegreich heimgekehrt ist, wird zum Bruder Angelo's gemacht, während Beatrice dessen eben volljährig werdende Mündel ist. Benedick's (wie auch Beatrice's) Abneigung gegen die Ehe ist bekannt. Da nun sein Bruder Angelo keine andere als eheliche Liebe dulden will, so ist damit in Davenant's Augen eine interessante Situation und ein Konflikt geschaffen. Offenbar hat der Reiz dieser Gegenüberstellung den Grund abgegeben, weshalb Davenant diese Partie aus 'Much Ado' in das Stück verflochten hat. Es mag dabei gleich bemerkt werden, dass auch Balthasar mit herübergenommen und dass der Beatrice eine junge Schwester, Viola, beigegeben ist. Weshalb nehmen sich nun diese Ehefeinde der Liebenden an? Theils aus verwandtschaftlichen Rücksichten, denn Julietta ist Beatricen's Base; noch mehr aber aus der mehrfach betonten sonderbaren Furcht, dass das Gesetz eine Entvölkerung herbeiführen werde; sämmtliche Kindsfrauen, Ammen und Milchweiber seien bereits in vollem Aufruhr

gegen das Gesetz; — *the good Duke When he returns will find no Children left in Turin.* — Der Name Turin erinnert uns daran zu bemerken, dass das Stück ohne allen Grund von Wien dorthin verlegt worden ist; Savoyen ist nun einmal Davenant's Lieblingsschauplatz.

Da Benedick und Beatrice unter die Träger der Handlung aufgenommen sind, so wird dadurch die Thätigkeit des als Mönch verkleideten Herzogs einigermassen beschränkt, obwohl er wie bei Shakespeare von allen Vorgängen Kenntniss erhält und sein Mögliches thut, um Unheil abzuwenden und die Sache zum guten Ende zu führen. Den durchdachten Plan, Angelo kennen zu lernen, ihn sich in seiner eigenen Schlinge fangen zu lassen und dann den Entlarvten zu bestrafen, diesen Plan hat er nicht und kann ihn aus verschiedenen Gründen nicht haben. Davenant hat nämlich erstens die Rolle der Mariana gestrichen und auch ihr Eingreifen in die Handlung keiner andern Person übertragen. Zweitens aber hat er den Charakter des Angelo anders angelegt. Nachdem Angelo alles aufgeboten hat, die Isabella zu verführen — zuletzt erniedrigt er sich und sie soweit, dass er sie durch seine Juwelen bestechen will — schlägt er urplötzlich einen andern Ton an, indem er erklärt, er habe sie nur auf die Probe stellen wollen, er habe sie gekannt und geliebt, noch ehe sie ihr Noviziat angetreten habe; er denke eben so wenig daran sie zu verführen, wie ihren Bruder hinrichten zu lassen; im Gegentheil bietet er ihr seine Hand an und stellt einen Pardon für Claudio aus, der jedoch durch zufällige Umstände nicht bis in's Gefängniss gelangt. Isabella will natürlich nicht an eine so unvorhergesehene Wandlung glauben, und der Zuschauer oder Leser kann es eben so wenig. Angelo hat den Verführer zu natürlich gespielt; um sein Vorgeben glaublich zu machen, hätte er wenigstens den Zuschauer durch einen Monolog oder irgend ein bei Seite gesprochenes Wort vorbereiten sollen. Auch sein Benehmen am Schlusse, als der Herzog Gericht hält, ist erbärmlich — doch davon nachher. Auffallend ist es, dass Davenant den Charakter des Angelo nicht tendenziös gegen den Puritanismus aus-

gebeutet hat; es lag nahe genug, ihn als einen Puritaner der schlimmsten Sorte darzustellen.

Unter diesen Umständen handelt es sich nur um die Rettung der beiden Gefangenen, und Benedick und Beatrice sind es, welche bei einer zufälligen Begegnung im dritten Akte sich nach dem obligaten Witzgefecht über einen Befreiungsplan verständigen. Benedick soll sich seines Bruders Siegel verschaffen und damit eine gefälschte Begnadigung untersiegeln; merkwürdig genug streiten sich die beiden noch, wer diese Heldenthat ausführen soll, jeder will die damit verbundene Gefahr und Ehre (!) auf sich nehmen. Durch falsche Vorspiegelungen gewinnt Benedick den biedern Escalus, sich dieser Fälschung zu unterziehen, allein das Unternehmen hat nicht den gewünschten Erfolg, indem einestheils der Kerkermeister Unrath merkt, anderntheils der Herzog-Mönch den Plan durchkreuzt. Die ganze Sache verläuft im Sande, und in der Gerichtsscene am Schlusse ist mit keiner Silbe die Rede davon; Escalus und Benedick werden der Fälschung weder beschuldigt, noch gestehen sie dieselbe freiwillig ein.

Im folgenden Akte machen Claudio und Julietta selbst einen Rettungsversuch, der im echten Davenant'schen Geiste durchgeführt ist. Den Dichter packt dabei wieder jenes Edelmuth-Fieber, welches uns bereits aus 'Love and Honour' bekannt ist. Claudio besticht den Narren, welcher im Gefängniss die Rolle des nicht vorhandenen Pompejus spielen muss (er hat in seiner Narrheit ein bischen gekuppelt, und das hat ihn in's Gefängniss gebracht), durch die Summe von tausend Kronen, damit er seiner Geliebten ein Pagenkleid bringen und ihr zur Flucht behülflich sein solle. Der gutmüthige Narr mahnt ihn an seine eigene Rettung; Julietta sei ja nicht, wie er, mit dem Tode, sondern nur mit öffentlicher Busse bedroht — wovon beiläufig bei Shakespeare auch keine Rede ist. Claudio geht jedoch darauf nicht ein; es sei unmöglich, der wachthabende Offizier, der mit ihm einverstanden sei, wolle nur Eine Person durchlassen. Gleichzeitig schickt Julietta ihre Dienerin mit einem Billet an Claudio; sie habe des Kerkermeisters Frau besto-

chen, er solle sich in ihre Zelle schleichen, und sich von dort durch das Fenster flüchten, dessen Gitter sie leicht beseitigen könnten. Claudio fragt, ob Julietta mit ihm fliehen wolle? Nein, denn des Kerkermeisters Frau wolle unter keiner Bedingung mehr als Eine Person hinauslassen. Darauf will der weinende Claudio wieder nicht eingehen, und so bleiben vor purem Edelmuth beide ungerettet, während es doch so nahe liegt, den Claudio durch des Kerkermeisters Frau und Julietta durch den wachthabenden Offizier zugleich entwischen zu lassen.

Da diese Anschläge nicht zum Ziele führen, so treibt es der ungestüme Benedick im fünften Akte zum Aeussersten. Mit Hülfe seiner entlassenen Offiziere und Soldaten will er die Gefangenen mit Gewalt befreien. Aber Angelo, der zeitig Kunde von dem Gewaltstreiche erhalten hat, lässt die Gefängnisswachen verdoppeln und zu gleicher Zeit einen Ausfall aus der Citadelle machen. Man unterhandelt mit dem Kerkermeister; dieser jedoch steht fest und zeigt den Aufrührern von der Mauer den Kopf Claudio's, den er eben habe enthaupten lassen — wie sich nachher ausweist, ist es, wie bei Shakespeare, der Kopf eines zufällig Gestorbenen. Dadurch noch mehr erhitzt, kämpft Benedick wie ein Löwe und steht trotz einer empfangenen leichten Wunde im Begriff zu siegen, als plötzlich der Herzog wieder erscheint und die Ruhe herstellt.

Die erste Sorge des Herzogs ist, sowohl Angelo als auch Benedick in strengen Gewahrsam zu schicken. Angelo gesteht seine Schuld ohne Weiteres und ist tief zerknirscht, wiewohl er dazu geringere Ursache hat, als bei Shakespeare. Da er Claudio todt glaubt, und dessen Besitzungen, wie ihm der Kerkermeister sagt, vom Staate mit Beschlag belegt sind, so schenkt er seine Güter zur Busse, und um für sie Fürsorge zu treffen, an Julietta. Aber auch seine Güter sind bereits mit Beschlag belegt und vom Herzoge an Isabella gegeben, welche jedoch in's Gefängniss kommt und sie ihm zurückerstattet, wobei er wieder um ihre Liebe fleht. Nun folgt die Schlussscene, die sich aber nicht am Stadtthore, sondern im Gefängniss abspielt. Der Herzog

lässt natürlich allen Verzeihung angedeihen und erklärt, da er alt, des Regierens müde und ohne Erben sei, sich im Ernst in's Kloster zurückziehen zu wollen. Isabellen's Hand giebt er an Angelo, die Beatricen's an Benedick; Claudio und Julietta sind bereits durch einen Mönch kirchlich verbunden.

Das ist, in seinen Hauptzügen, der Gang der Handlung. Wie Davenant auch in Einzelnheiten zu seinem Nachtheile von Shakespeare abweicht, möge folgender Zug darthun. Beim Shakespeare'schen Claudio bricht die Liebe zum Leben so gewaltsam hervor, dass er seiner Schwester einen Augenblick ansinnen kann, ihn durch ihre Schande zu retten. Davenant hat das getilgt, aber nur um aus dem Regen in die Traufe, von der Natur zur Unnatur zu kommen; bei ihm wird diese Zumuthung von Julietta an Isabella gestellt. Isabella ist um eine Abfertigung nicht verlegen; sie schlägt vor, Angelo eine nächtliche Zusammenkunft zu bewilligen, bei welcher Julietta im Dunkeln unerkannt ihre Stelle übernehmen solle; ihr, der Gattin, liege Claudio's Rettung viel mehr ob als der Schwester. Julietta bricht das Gespräch mit den Worten ab:

Alas, we know not what is good or ill,

und spricht damit gelassen ein grosses Wort aus, welches unverkennbare Anwendung auf den Dichter selbst leidet, der hierbei ganz übersieht, dass Julietta nach Shakespeare '*very near her hour*' ist. Er hat das gewissermassen als einzige Reminiscenz an die Rolle der Mariana stehen lassen.

So weit irgend möglich, hat Davenant den Shakespeare'schen Text beibehalten, freilich nicht ohne die Diction ebenso zurechtzustutzen wie die Komposition. Er hat Scenen, Verse und Wörter nach seinem Bedürfniss umgestellt, hat poetische Ausdrücke durch alltägliche, obsolet gewordene durch modernere ersetzt — in welcher Hinsicht sein Stück daher für die Shakespeare-Philologen von nicht geringem Interesse ist; die Anrede mit der zweiten Person Einheit ist häufig in die zweite Person Mehrheit umgewandelt, einzelne Stellen sind aus Prosa in Verse und umgekehrt umgeschrieben. In ein paar grossen Scenen bricht er

überdies in heroische Couplets aus. Was aber die Hauptsache ist, Davenant hat der Muse den Kothurn abgeschnallt; er hat es gemacht wie der Göttinger Heyne, welcher nach der Erklärung einer Pindarischen Ode zu seinen Zuhörern zu sagen pflegte: Jetzt, meine Herren, lassen Sie uns einmal den Schwung herausziehen! Alle poetischen Ranken des Dialogs und Ausdrucks hat er weggeschnitten — fast keine Rede bleibt ungekürzt — und den Reichthum und Glanz, den Shakespeare mit verschwenderischer Hand ausgestreuet hat, zur Dürftigkeit und Nüchternheit herabgedrückt. Ein kurzes Beispiel wird genügen, die Art der Textbehandlung zu veranschaulichen. In der dritten (vierten) Scene des ersten Aktes sagt der Herzog nach Shakespeare:

My holy Sir, none better knows than you,
How I have ever loved the life removed
And held in idle price to haunt assemblies,
Where youth, and cost, and witless bravery keeps.
I have deliver'd to Lord Angelo,
A man of stricture and firm abstinence,
My absolute power and place here in Vienna,
And he supposes me travell'd to Poland;
For so I have strew'd it in the common ear,
And so it is received. Now, pious sir,
You will demand of me why I do this?

Bei Davenant lauten die Verse:

None, holy Father, better knows than you,
How I have ever lik'd a life retir'd;
And still have weary of Assemblies been,
Where witless youth comes dress'd to be ador'd.
I have deliver'd to Lord Angelo
(A man of strictness, and firm abstinence)
My absolute pow'r and place here in Turin;
And he believes me travelling to Spain;
Now (pious sir) you will demand of me
Why I did this?

Bisweilen scheint es allerdings zweifelhaft, ob nicht einzelne Aenderungen auf Rechnung des Abschreibers oder Setzers zu setzen sind. Eine solche Stelle findet sich gleich in der zweiten Scene des ersten Aktes, welche der ersten Scene in 'Much Ado' entspricht. Balthasar sagt bei Davenant: *He*

is a good soldier, Lady, worauf Beatrice erwidert: *A good Soldier to a lady, but what is he to a lord?* Bei Shakespeare heisst es: *And a good soldier too, Lady* &c. Es ist kaum anzunehmen, dass Davenant nicht eingesehen haben sollte, wie durch die Auslassung des '*too*' das Wortspiel verdorben wird.

Unter Davenant's Zuthaten sind endlich noch die eingelegten Gesänge und Tänze zu nennen, obwohl sie sich bei ihm eigentlich von selbst verstehen.[1] Sogar Escalus, Benedick und Beatrice müssen sich daran betheiligen, und Viola tanzt eine Sarabande mit Kastagnetten-Begleitung! Motivirt werden diese Einlagen dadurch, dass durch die lärmende Lustigkeit Benedick's und Beatrice's Komplot verdeckt, noch mehr aber, dass dadurch Angelo, der in Beatrice's Hause wohnt, geärgert und wo möglich vertrieben werden soll.

Zu guter Letzt kann der Dichter ein heimliches Wohlgefallen an seiner Leistung nicht unterdrücken; der Moralitäts-Hafer sticht ihn noch einmal, und er schliesst mit den Worten:

The story of this day,
When 'tis to future Ages told, will seem
A moral drawn from a poetic Dream.

---

1) Eine wie wichtige Partie diese Tänze und Gesänge waren, erhellt aus der oben (S. 168, Anmkg. 2) angeführten Bemerkung von Pepys. — Wegen der Sarabande mit Kastagnetten-Begleitung vergl. v. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien (Berlin 1845) II, 112.

VI.

ZUM KAUFMANN VON VENEDIG.

Man sollte glauben, dass sich über ein so viel gelesenes und auf dem Repertoir fast aller Bühnen stehendes Stück wie der Kaufmann von Venedig längst eine übereinstimmende und allgemein anerkannte ästhetische Beurtheilung gebildet haben müsste; allein ganz im Gegentheil gehen die Auffassungen der Grundidee, die Ansichten über die Komposition und die Urtheile über die Charaktere hier weiter aus einander als bei den meisten andern Werken unseres Dichters. Ein Jeder erfreut sich an der herrlichen Dichtung und bewundert sie, aber jeder versteht und erklärt sie nach seiner Weise. Das beweist unzweideutig, mit wie viel Recht Gervinus in der Verschiedenheit der Gesichtspunkte, aus denen sich Shakespeare's Dramen auffassen lassen, wie in dem Umstande, dass man selbst nicht ohne einen gewissen Grad und Schein von Richtigkeit mehrere Ansichten über einerlei Stück aufstellen kann, einen Beweis für den Reichthum und die Vielseitigkeit dieser Werke erkennt. Nach Horn beruht der Kaufmann von Venedig 'auf einer wahrhaft grossen, tiefsinnigen, höchst erfreulichen, ja fast seligen Idee, auf der rein christlichen von der versöhnenden Liebe und der vermittelnden Gnade im Gegensatze des Gesetzes und des sogenannten Rechtes.' Ulrici findet die ideelle Einheit in dem Spruche: *Summum jus summa injuria*, und Rötscher modificirt diese Ansicht dahin, dass unser Schauspiel offenbar die Dialektik des abstracten Rechts zu seiner innersten Seele hat. 'Mit dem Ausdruck: Dialektik des abstracten Rechts, fährt er fort, bezeichnen wir diejenige Entwickelung, in welcher sich das

abstracte Recht durch sich selbst, d. h. durch seine eigene Natur, in seiner Nichtigkeit erfährt, mithin sich da in sich selbst aufhebt, wo es das menschliche Leben regieren und sich als die absolute Macht behaupten will. Das abstracte Recht ist das Recht des Buchstabens, der starre Ausdruck des Gesetzes, das mit Ausschluss aller andern Seiten des Lebens sich als die alleinige Macht durchführen will, wodurch es zum höchsten Unrecht gegen den sittlichen Geist wird.' Im Gegensatz zu diesen drei, einander sehr nahe verwandten Auffassungen, nach denen der Schwerpunkt des Stückes in Portia's Lobrede auf die Gnade liegt, führt Gervinus aus, dass der Dichter im Kaufmann von Venedig das Verhältniss der Menschen zum Besitze habe darstellen wollen. 'Das Verhältniss der Menschen zum Besitze, zum Gelde prüfen, sagt er, heisst ihren innern Werth auf die feinste Wage legen und von einander scheiden, was am Unwesentlichen, an den „auswendigen Dingen" hängt, und was sich in innerer Natur zu einer höhern Bestimmung in Beziehung setzt.' Der Gott der Welt, das Geld, sei nach Shakespeare das Bild des Scheins, das Symbol alles Aeusserlichen. Hieran knüpft Hebler an,[1] indem er den Grundgedanken des Stückes in dem Kampfe gegen das Scheinwesen findet, das hier keineswegs bloss symbolisch, sondern sehr plastisch und klassisch dargestellt sei. Die Kästchen seien Symbole des Scheins überhaupt und insbesondere desjenigen Scheins, welcher menschlichen Werth und Unwerth einhülle. Die echte Wesenheit, die unter dem Schein verborgen sei, trage überall den Sieg über diesen davon. Nach dieser Auffassung enthält Bassanio's Rede bei der Kästchenwahl den Schlüssel der Dichtung, und man kann nicht leugnen, dass sie darauf ein nicht geringeres Anrecht besitzt als Portia's Apotheose der Gnade. Kreyssig endlich bekennt die Unmöglichkeit, die mannigfaltigen, weit aus einander gehenden und theilweise sich entgegengesetzten Elemente des Stückes unter Eine Grund-

---

1) Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Ein Versuch über die sogenannte Idee dieser Komödie. Von R. A. C. Hebler. Bern, 1854. S. 42 fg. 110.

idee zusammenzufassen. Er macht geltend, dass in Shakespeare's heitern Dramen die verschiedenartigsten Motive zu einheitlicher Wirkung zusammengreifen, und dass es darauf ankomme, in den bunt contrastirenden Erscheinungen das gemeinsame Gesetz zu erkennen, nicht aber dieses aus einem einzelnen Symptom zu construiren. Dazu werde denn in der Regel ein höherer und freierer Standpunkt gewählt werden müssen, als der einer durch das Stück einfach zu exemplificirenden moralischen Lehre. Als wesentliches und überall wiederkehrendes und bestimmtes Moment des in unserm Stücke entfalteten Lebens stelle sich aber die Wahrnehmung heraus, dass dauerndes Gedeihen, sicherer, praktischer Erfolg nur erreicht wird durch Masshalten in allen Dingen, durch kluge Benutzung und heiteres Ertragen der gegebenen Verhältnisse, gleich weit von trotzigem Anstürmen und von feiger Ergebung — was denn doch wieder auf eine moralische Lehre hinauslaufen würde, wenn gleich in etwas loserer Fassung. 'Starkes Gefühl und klarer, sicherer Verstand, so schliesst Kreyssig seine Vorlesung, halten sich in dem das Ganze beherrschenden Charakter die Wage, das Glück begünstigt die Rechtschaffenen, insofern sie kühn und klug um seine Gunst sich bewerben: der starre Idealismus aber zeigt sich, wenn auch unendlich liebenswürdiger und achtbarer, so doch kaum minder gefährlich, als die verhärtete Selbstsucht.'

Kreyssig hat hier insofern ein sehr beherzigenswerthes Wort gesprochen, als gerade unser Stück recht deutlich zeigt, dass irgend ein Satz oder eine Formel, sei sie moralisch, juristisch, philosophisch oder was immer, zur vollen und rückhaltlosen Erschliessung eines Dichtwerkes nicht ausreicht. Das Exempel wird nie völlig aufgehen, da der Dichter nicht von Begriffen, sondern von Anschauungen ausgeht. In der That haben sich fast sämmtliche genannte Aesthetiker beim Kaufmann von Venedig zur Annahme einer Nebenidee — um diesen Ausdruck zu gebrauchen — neben der Hauptidee genöthigt gesehen. Ulrici sagt, wenn man den leitenden Gedanken, das Grundmotiv der Composition bis in seinen Grund und Quell verfolgen wolle, so könne

man sagen: die Dichtung bewege sich auf dem Boden des grossen allgemeinen Gegensatzes zwischen Schein und Wesen, zwischen täuschender, gleissnerischer Form und wahrem Inhalt. Gervinus findet, dass wesentlich das Verhältniss des äussern Besitzes zu einem ganz innerlichen Hange, zur Freundschaft, hervortrete, so dass das Stück auch eben sowohl ein Lied von wahrer Freundschaft heissen könne, wie Timon von Athen zugleich eine Geschichte der Verschwendung und der falschen Freundschaft sei. Auch Simrock nennt den Kaufmann von Venedig einen 'wahren Codex der Freundschaft in allen ihren Abstufungen.'[1] Hebler (S. 82) endlich meint, unser Stück sei so reich und darin auch das Verhalten des Menschen zur geschlechtlichen Liebe so mannigfach charakterisirt, dass man es unter anderem recht wohl auch ein Lied von der Liebe nennen dürfe. An einer andern Stelle (S. 73) macht ihn die Inschrift des bleiernen Kästchens geneigt, *die* Idee in unserm Stücke zu finden (die unstreitig *auch* darin liege): irgendwie aufopfern muss der Mensch, wenn nicht freiwillig, dann gezwungen. So sehen wir, wie die vermeintliche Grundidee überall gedehnt, erweitert und gemodelt werden muss, um dem Stücke gehörig angepasst zu werden.

Unter diesen Umständen lohnt es wohl der Mühe zu versuchen, ob sich nicht auf einem andern Wege sowohl den Anregungen, welche Shakespeare zu dem Stoffe geführt haben, als auch der leitenden Idee, welche er poetisch gestalten wollte, näher kommen lässt. Wie öfter hervorgehoben, waren es nicht sowohl die Fabeln als die Charaktere, welche auf Shakespeare die hauptsächlichste Anziehungskraft übten. Die psychologische Entwickelung und Darstellung der Charaktere besass einen vorzüglichen Reiz für ihn und in ihr beruht auch seine grösste Stärke und Kunst, wogegen die Fabel bei ihm eine verhältnissmässig untergeordnete Stelle einnimmt. Er ist der Charakter-Schöpfer und Charakter-Dichter *par excellence.* Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, dass das Verlangen, seine

---

1) Quellen des Shakespeare. 2. Aufl. I, 215.

überlegene Kunst in der Charakteristik zu zeigen, ein Hauptbeweggrund war, der ihn zur Umarbeitung älterer Stücke veranlasste, wie dies u. a. Delius bezüglich des Timon von Athen erörtert hat.[1] Die kurze Inhaltsangabe, welche Stephen Gosson in seiner 'School of Abuse' von einem ältern Stücke 'The Jew' giebt, dass es nämlich '*the greediness of worldly chusers and bloody mindes of usurers*' dargestellt habe, lässt, wie Gervinus mit Recht bemerkt, kaum zweifeln, dass jenes Stück die vereinigten Geschichten von den Freiern der Portia und vom Wucherer Shylock behandelt habe, so dass dann Shakespeare auch im Kaufmann von Venedig bereits ein älteres Stück zur Benutzung vor sich gehabt hätte. Der Charakter des Wucherers dürfte es dann vermuthlich gewesen sein, welcher den Dichter vornehmlich zur Bearbeitung reizte. Allerdings schwebt diese Hypothese zu sehr in der Luft, als dass wir Gewicht auf sie legen dürften;[2] wir haben es glücklicher Weise auch gar nicht nöthig, da uns das Prototyp des Shylock über jede

---

1) S. Shakespeare-Jahrbuch II, 339. 352. III, 182. — '*Scarcely one of Shakespeare's tragic characters was conceived by himself*', sagt Skottowe (The Life of Shakspeare I, VII), was freilich *cum grano salis* zu verstehen ist.

2) Simrock (Quellen des Shakespeare I, 215) sagt zwar: 'Gosson lobt dies Stück [The Jew] und vermuthet, dass es Shakespeare umgeschrieben oder doch dem seinigen zu Grunde gelegt habe', allein diese letztere Angabe beruht auf einem Irrthum. Gosson sagt nichts dergleichen und konnte eine solche Vermuthung gar nicht aussprechen, indem seine School of Abuse bereits 1579 erschien, als Shakespeare erst 15 Jahr alt war und noch nicht an den Kaufmann von Venedig dachte. Die betreffende Stelle bei Gosson lautet vollständig: '*And as some of the Players are farre from abuse: so some of their Playes are without rebuke: which are as easily remembered as quickly reckoned. The twoo prose Bookes plaied at the Belsauage, where you shall finde neuer a woorde without wit, neuer a line without pith, neuer a letter placed in vaine. The Jew and Ptolome, showne at the Bull, the one representing the greedinesse of worldly chusers, and bloody mindes of Usurers: The other very liuely discrybing howe seditious estates, with their owne deuises, false friendes, with their owne swoordes, and rebellious commons in their owne snares are ouerthrowne: neither with Amorous gesture wounding the eye: nor with slouenly talke hurting the eares of the chast hearers.*' The Schoole of Abuse ed. by Edw. Arber p. 40.

Hypothese erhaben vorliegt, nämlich in Marlowe's Juden von Malta, ohne welchen der Kaufmann von Venedig aller Wahrscheinlichkeit nach ungeschrieben geblieben wäre. Es ist auffällig, dass unseres Wissens noch kein deutscher Erklärer das Marlowe'sche Trauerspiel verglichen hat, und dass von den Engländern die Beziehungen zwischen den beiden Stücken in Abrede gestellt oder doch nicht gewürdigt werden. Hallam (Introd. Lit. Eur. II, 170) erklärt Marlowe's Barabas nicht für würdig als Shylock's Prototyp betrachtet zu werden; doch lasse sich vielleicht glauben, dass er Shakespeare ein paar Ideen an die Hand gegeben habe. Dyce fertigt die Sache ebenso kurz ab.[1] Er giebt zwar zu, dass Shakespeare mit dem Marlowe'schen Stücke sehr genau bekannt gewesen sei, 'aber, sagt er, dass er mehr als unbedeutende Winke daraus empfangen habe, wird von Niemandem zugegeben werden, der den Charakter des Barabas sorgfältig mit dem des Shylock verglichen hat'; die Sammlung sogenannter Parallelstellen aus beiden Stücken im Anhange zu Waldron's Ausgabe und Fortsetzung von Jonson's 'Sad Shepherd' beweise nichts.[2]

Sehen wir selbst zu, was es mit den 'paar Ideen' und 'unbedeutenden Winken' auf sich hat. Dass wir bei Marlowe keine Charakteristik erwarten dürfen, welche sich derjenigen Shakespeare's irgendwie an die Seite zu stellen vermöchte, versteht sich nach dem Gesagten von selbst. Der Inhalt des Juden von Malta, so weit er uns angeht, ist in der Kürze folgender. Als die Türken vor Malta erscheinen, um den rückständigen, zehnjährigen Tribut beizutreiben, wendet sich der Statthalter der Insel, Ferneze, sofort an die Juden, um diesen die unerschwingliche Summe abzupressen; denn, sagt er zu ihnen:

through our sufferance of your hateful lives,
Who stand accursèd in the sight of heaven,
These taxes and afflictions are befall'n.

---

1) The Works of Chr. Marlowe ed. by Al. Dyce. Lond. 1862, p. XXIV.

2) Leider vermögen wir über dieses Verzeichniss von Parallelstellen nicht aus eigener Kenntniss zu urtheilen.

An der Spitze der Judenschaft steht der unermesslich reiche Wucherer Barabas, dessen schwer beladene Handelsschiffe so eben aus allen Theilen der Welt zurückgekehrt sind. In seinem Hause befinden sich ungeheure Speicher voll von Wein, Spezereien und ungemünztem Golde; ausserdem hat er die kostbarsten Edelsteine und Perlen in unendlicher Masse aufgehäuft. [1] Ein einziger seiner Diamanten reicht hin

in peril of calamity
To ransom great kings from captivity;

er übertrifft also noch den Türkis, den Shylock von seiner Lea erhalten, und den Brillanten, den er für zweitausend Dukaten in Frankfurt gekauft hat. Wie Shylock in alttestamentlichem Sinne spricht: 'Gewinn ist Segen, wenn man ihn nicht stiehlt', so preist Barabas den Reichthum mit folgenden Worten:

These are the blessings promis'd to the Jews,
And herein was old Abraham's happiness:
What more may heaven do for earthly man
Than thus to pour out plenty in their laps,
Ripping the bowels of the earth for them,
Making the seas their servants, and the winds
To drive their substance with successful blasts?
Who hateth me but for my happiness?
Or who is honour'd now but for his wealth?
Rather had I, a Jew, be hated thus,
Than pitied in a Christian poverty;
For I can see no fruits in all their faith,

---

1) *Cellars of wine, and sollars full of wheat,*
Warehouses stuff'd with spices and with drugs,
Whole chests of gold in bullion and in coin,
Besides, I know not how much weight in pearl
Orient and round, have I within my house;
At Alexandria merchandize untold;
But yesterday two ships went from this town,
Their voyage will be worth ten thousand crowns;
In Florence, Venice, Antwerp, London, Seville,
Frankfort, Lubeck, Moscow, and where not,
Have I debts owing; and, in most of these,
Great sums of money lying in the banco.

But malice, falsehood, and excessive pride,
Which methinks fits not their profession.
Haply some hapless man hath conscience,
And for his conscience lives in beggary.

An einer andern Stelle fasst Barabas seinen Hass und seine Verachtung der Christen in folgende Worte zusammen:

Some Jews are wicked, as all Christians are.

Eifriges Judenthum und hartherzigster Wucher vertragen sich in seiner Seele, wie in der Shylock's; er bekennt selbst:

I have been zealous in the Jewish faith,
Hard-hearted to the poor, a covetous wretch,
That would for lucre's sake have sold my soul;
A hundred for a hundred I have ta'en.

Natürlicher Weise geht er, ebenfalls wie Shylock, im krassesten Egoismus auf; die Welt mag seinetwegen untergehen, wenn er nur leben bleibt:

— So I live, perish may all the world.

Dabei rühmt er sich seiner formalen Gerechtigkeit:

The man that dealeth righteously shall live;
And which of you can charge me otherwise?

In demselben Sinne sagt Shylock:

What judgment shall I dread, doing no wrong?

Dieser Barabas also führt das Wort für seine Glaubensgenossen und verhandelt mit Ferneze, der ohne Umschweif folgende Bedingungen stellt. Erstens: der den Türken schuldige Tribut soll ausschliesslich von den Juden aufgebracht werden und zwar so, dass jeder die Hälfte seines Vermögens zahlt. Zweitens: wer sich weigert zu zahlen, muss sofort Christ werden. Drittens: wer auch das verweigert, soll unbedingt sein ganzes Hab und Gut verlieren. Gegen diese Bedingungen wagt Barabas für seine Person Einsprache zu thun; Christ will er nimmermehr werden und was die Hälfte seines Vermögens anbelangt, so giebt er dem Statthalter zu bedenken:

Half of my substance is a city's wealth.
Governor, it was not got so easily;
Nor will I part so slightly therewithal.

Als Ferneze nun mit der dritten Bedingung droht, ist Barabas schnell zur Zahlung der Hälfte bereit, allein Ferneze erklärt ihm, jetzt sei es zu spät, in Folge seiner Weigerung gehe er jetzt seines gesammten Vermögens verlustig.

Theils um wieder zu seinem Vermögen zu gelangen, hauptsächlich aber um wegen der ihm widerfahrenen Ungerechtigkeit Rache zu üben, beginnt Barabas nunmehr eine Reihenfolge der grauenhaftesten und unglaublichsten Schandthaten, bis er schliesslich — auch darin Shylock's Vorbild — selbst in die Grube fällt, die er andern gegraben hat. In des Dichters Augen ist diese unerhörte Verbrecherlaufbahn nichts als praktischer Macchiavellismus, und er lässt demgemäss das Stück durch Macchiavelli als Prolog eröffnen. Obgleich die Welt meine, er sei todt, so lässt sich Macchiavelli vernehmen, so sei doch seine Seele nur über die Alpen geflogen und jetzt, nach dem Tode des Herzogs von Guise, komme er von Frankreich herüber, um England kennen zu lernen und mit seinen dortigen Freunden fröhlich zu sein. Er werde von denen bewundert, welche ihn am meisten hassten, und obschon einige öffentlich gegen seine Bücher sprächen, läsen sie dieselben doch insgeheim und gelangten dadurch auf den Stuhl Petri. Religion erachte er nur für ein kindisches Spielzeug und halte nichts für Sünde als Unwissenheit.

> *Birds of the air will tell of murders past!*
> *I am asham'd to hear such fooleries. — —*
> *Might first made kings, and laws were then most sure*
> *When, like the Draco's, they were writ in blood.*

Doch er sei nicht gekommen eine Vorlesung in England zu halten, sondern um die Tragödie von einem Juden darzustellen,

> *Who smiles to see how full his bags are cramm'd;*
> *Which money was not got without my means.*
> *I crave but this, — grace him as he deserves,*
> *And let him not be entertain'd the worse*
> *Because he favours me.*

Die Rohheit dieses sich in Blut wälzenden und unmögliche Greuel gebärenden Macchiavellismus hat Shakespeare glücklicher Weise hier wie anderwärts beseitigt. Wie sehr der-

selbe jedoch nach dem Geschmack des englischen Volkes war, beweist der Umstand, dass nach Shakespeare Chapman mit Beifall dazu zurückkehren konnte; seine Tragedy of Alphonsus z. B. lässt darin wie auch hinsichtlich des Stils erkennen, dass ihr nicht Shakespeare, sondern Marlowe als Vorbild gedient hat.

Haben nun zwar diese Rachethaten des Barabas nichts mit dem Kaufmann von Venedig gemein, so ist doch noch ein anderer Punkt von schlagender Aehnlichkeit übrig. Barabas hat nämlich wie Shylock eine einzige Tochter, die kaum vierzehnjährige Abigail,[1]

> *— one sole daughter, whom I hold as dear*
> *As Agamemnon did his Iphigen.*

Beiläufig mag bei dieser Gelegenheit bemerkt werden, dass sich Barabas ganz unjüdisch öfter in lateinischen und spanischen Citaten ergeht, während Shylock auch in seiner steten Bezugnahme auf das alte Testament und nur auf dieses ein wirklicher und echter Jude ist. Von Abigail's Mutter ist nirgends die Rede, während diejenige Jessica's wenigstens im Vorbeigehen einmal erwähnt wird. Barabas liebt seine Tochter allerdings wie Agamemnon die seinige, d. h. er opfert sie seinen Racheplänen, indem er sich ihrer als Werkzeuges bei seinen Verbrechen bedient. Abigail kommt bald zum Bewusstsein der schändlichen Rolle, welche der Vater sie spielen lässt, allein ihr töchterliches Gefühl hält anfänglich diesem Bewusstsein die Wage. Sie sagt:

> *Though thou deservest hardly at my hands,*
> *Yet never shall these lips bewray thy life.*

Ganz wie Jessica hegt Abigail ein Liebesverhältniss zu einem Christen, Don Mathias, und denkt daran ihn zu heirathen; Barabas ist jedoch dagegen, nicht so sehr weil der Geliebte ein Christ, sondern mehr noch, weil er arm ist.

---

1) Auch Shakespeare's Julie ist bekanntlich noch nicht ganz vierzehnjährig. — Nach Andern stammt die Entführungsgeschichte der Jessica aus dem Novellino des Massuccio di Salerno (um 1470). S. Dunlop, Skottowe (Life of Shakspeare I, 322 fg.) und Drake (Paris 1838) p. 527. Es ist sehr möglich, dass Shakespeare auch diese Novelle gekannt haben mag.

Aber auch Don Lodowick, Ferneze's Sohn, ist in das schöne Judenmädchen verliebt und begehrt sie gleichfalls zur Ehe. Barabas aber, dessen Rachsucht gegen Don Lodowick's Vater keine Grenzen kennt, weiss es mit Hülfe der nur allzugehorsamen Tochter anzustiften, dass sich ihre beiden Liebhaber gegenseitig umbringen müssen. Der Greuel müde geht Abigail endlich in ein Kloster, das in ihres Vaters eigenem Hause errichtet worden ist, und wird dort, nachdem sie ihre und ihres Vaters Schuld gebeichtet, mit den übrigen Nonnen durch einen Reisbrei vergiftet, den ihr Vater ihnen hat in's Haus schaffen lassen.

Kann es hiernach noch zweifelhaft sein, dass wir hier, wenn nicht das Prototyp, so doch den Keim und Anstoss zum Shylock vor uns haben?[1] Für den Herzenskündiger Shakespeare war es eine Versuchung, der er nicht widerstehen konnte, diesen Barabas zu einem wirklichen jüdischen Wucherer auszugestalten, den phrasenhaften und unmöglichen Verbrecher zu einem wirklichen Menschen, mit menschlichen Motiven, Leidenschaften und Handlungen umzuschaffen. Barabas war, wenn irgend einer, der Mann, der sich zum Träger des Rechtshandels über das Pfund Fleisch eignete; er stand, durch seine Selbstsucht und Rachgier in Folge des ihm angethanen Unrechts, nicht allein als ein unversöhnlicher Feind der Christen da, sondern bot zugleich durch seine Tochter eine Handhabe zu

---

1) Nicht unerwähnt mag hierbei bleiben, dass das handschriftliche Stück 'Der Jud von Venedig' (auf der Wiener Bibliothek), von welchem Genée eine kurze Analyse giebt, die Hauptzüge aus Marlowe's Juden und Shakespeare's Kaufmann zu Einem Stücke verschmilzt. Der Jude heisst wie bei Marlowe Barabas; zur Ausführung seiner Rache begiebt er sich, als Soldat verkleidet (!), mit dem Prinzen von Cypern — Cypern ist nämlich an die Stelle von Malta getreten — nach Venedig und nennt sich dort Joseph. Der Prinz von Cypern wirbt hier um die Tochter eines Rathsherrn, Anciletta, und Barabas-Joseph schiesst ihm gegen ein Pfund Fleisch 2000 Dukaten vor. Anciletta spielt dann die Rolle der Portia. Diese Wiener Komödie ist nach Genée 'nicht vor dem Ende des 17. Jahrhunderts verfasst', doch wurde bereits 1626 eine 'Comödia von Josepho Juden von Venedigk (also muthmasslich dieselbe) zu Dresden aufgeführt. Rud. Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen (Leipzig 1870) 164 fg. 409 fgg.

Verbindungen entgegengesetzter Art mit der christlichen Welt dar. Es ist uns demnach nicht zweifelhaft, dass wir nicht sowohl den Pecorone, als den Marlowe'schen Barabas mit seiner Tochter als den eigentlichen Ausgangspunkt für Shakespeare's Stück zu betrachten haben. Die Novelle im Pecorone lässt nicht nur den Charakter des Juden völlig unausgeführt, sondern kennt auch keine Tochter desselben; diese ist offenbar eine Erfindung Marlowe's, und von Marlowe hat sie Shakespeare übernommen. Aber auch eine weitere Ideenverbindung, welche von dem Marlowe'schen Stück und der italienischen Novelle zu Shakespeare's Lustspiel hinüberführt, scheint erkennbar.

Wie bemerkt, ist Barabas unermesslich reich; Marlowe's Phantasie hat förmlich geschwelgt in der Schilderung seines Reichthums. Zu den bereits angeführten Stellen mag noch der Monolog hinzugefügt werden, mit welchem Barabas das Stück eröffnet, indem er der Bühnenweisung zufolge mit Haufen Goldes vor sich in seinem Komtor sitzt:

So that of thus much that return was made;
And of the third part of the Persian ships
There was the venture summ'd and satisfied.
As for those Samnites, and the men of Uz,
That bought my Spanish oils and wines of Greece,
Here have I purs'd their paltry silverlings.
Fie, what a trouble 'tis to count this trash!
Well fare the Arabians, who so richly pay
The things they traffic for with wedge of gold,
Whereof a man may easily in a day
Tell that which may maintain him all his life. —
Give me the merchants of the Indian mines,
That trade in metal of the purest mould;
The wealthy Moor, that in the eastern rocks
Without control can pick his riches up,
And in his house heap pearl like pebble-stones,
Receive them free, and sell them by the weight;
Bags of fiery opals, sapphires, amethysts,
Jacinths, hard topaz, grass-green emeralds,
Beauteous rubies, sparkling diamonds,
And seld-seen costly stones — — — — —
This is the ware wherein consists my wealth;
And thus methinks should men of judgment frame

Their means of traffic from the vulgar trade,
And, as their wealth increaseth, so inclose
Infinite riches in a little room.

Auch anderswo kommt Barabas immer wieder mit dem sinnlichsten, fast möchten wir sagen üppigsten Wohlgefallen auf seine Portugalöser, seine Steine und Perlen zurück. Wir sehen mit Einem Worte jenen Traum fabelhaften Reichthums ausgemalt, den wohl jeder Dichter einmal geträumt oder sich doch von ihm berührt gefühlt hat, und zwar um so mehr als die Dichter seit Homer's Zeiten zur Armuth verurtheilt gewesen sind. Hogarth hat diesen Zug der dichterischen Phantasie satyrisirt, indem er seinen unglücklichen Poeten im Abgrunde seiner Armuth seine Dachstube mit einer Karte der Peruanischen Goldbergwerke ausschmücken und eine Abhandlung über die Bezahlung der englischen Nationalschuld schreiben lässt. Sollte Shakespeare, der so reich an äusseren und inneren Erfahrungen war, allein von dieser poetischen Schwäche frei gewesen sein? Er müsste nie die Bitterkeit der Armuth erfahren, nie in dem Londoner Leben das Dichten und Trachten nach Besitz kennen gelernt, nie den gediegenen Reichthum der englischen Aristokratie gesehen haben, wenn wir das von ihm glauben sollten. In einem so hohen und edeln Geiste wie der seinige musste allerdings der Traum des Reichthums eine andere Gestalt annehmen als in einer jüdischen Krämerseele; ihm verkörperte sich das Glück irdischer Habe nicht in der Form von Brillanten und Perlen, sondern, wie später auch bei Walter Scott, in der Fülle von Grundbesitz. Es ist bekannt, mit wie glücklichem Erfolge er nach irdischem Besitzthum strebte und es zu einem, für seine Verhältnisse sehr ansehnlichen Vermögen brachte. Er erwarb nicht nur Grundstücke in London und Stratford, sondern scheint sich ganz gut auch auf anderweitige Geldgeschäfte verstanden zu haben. Es ist danach nichts weniger als undenkbar, dass er das Bedürfniss fühlen mochte, sich von allerlei äussern und innern Anwandlungen, die in Bezug auf Besitz und Reichthum an ihn herantraten, gleichsam poetisch zu befreien. Marlowe's Stück konnte auch aus diesem Gesichts-

punkte seinen Eindruck auf ihn nicht verfehlen, und eben so musste auch die Geschichte von der Dame von Belmont dieselbe Saite seines Innern anschlagen.[1] Hier trat ihm ein nicht minder unermesslicher Reichthum entgegen, der jedoch nicht in todten Steinen, sondern in einem lieblichen Lande und einer reichen Hafenstadt bestand, welche sich im Besitze einer jungen, schönen und lebenslustigen Dame befanden. Welch vortreffliches Gegenbild zum jüdischen Wucherer und Geizhals! Die Dame war von Freiern umworben, die nicht minder von ihrer Schönheit als von der Aussicht auf den Gewinn ihrer herrlichen Besitzungen angelockt wurden, welche letztern sie selbst in nicht eben grossherziger Weise zu vermehren bedacht ist. Sie hat nämlich das Gesetz gegeben, dass jeder Freier, der die von ihr geforderte Probe nicht besteht, ihr sein Schiff und alle seine Habseligkeiten abtreten und vermögenslos heimkehren muss. So verliert Giannetto zwei Mal sein Schiff an sie und trägt erst beim dritten Male — durch den Verrath einer ihm gewogenen Zofe — den Sieg davon. Was die den Freiern auferlegte Probe anlangt, so ist sie im Pecorone so roh-sinnlicher Art, dass Shakespeare nicht umhin konnte, sie durch eine andere zu ersetzen.[2] Er wählte dazu die aus den 'Gestis Romanorum' stammende Geschichte von der Kästchen-Wahl, die sich wie von selbst in den Zusammenhang fügte. Die edeln Metalle, der Besitz und das Trachten danach, spielen auch hier ihre Rolle, und es knüpft sich die Lehre daran, dass der Besitz an sich nichts ist, dass er eine Bedeutung nur durch das erlangt, was der Besitzer daraus macht, dass es schliesslich nicht darauf ankommt,

---

1) Dunlop-Liebrecht (S. 262) und Delius (in der Einleitung zum Kaufmann von Venedig) nehmen an, dass Shakespeare die Erzählung aus dem Pecorone durch eine jetzt verloren gegangene englische Bearbeitung kennen gelernt habe. Für eine solche Annahme liegt keinerlei thatsächliche Handhabe vor, und es ist um nichts gewagter zu glauben, dass der Dichter Italienisch verstanden und die Geschichte im Original gelesen habe.

2) Simrock a. a. O. hat übrigens dies Probestück in verschiedenen andern, auch deutschen Sagen nachgewiesen.

was der Mensch hat, sondern was er ist. Die Dame von Belmont schuf also Shakespeare zur Idealgestalt der Portia, den Giannetto zum Bassanio um; aus Giannetto's Pflegevater Ansaldo wurde der königliche Kaufmann, auf welchen der Dichter auch den Besitz der alle Meere befahrenden reichen Handelsschiffe aus Marlowe übertrug. Dadurch wurde nicht allein dem königlichen Kaufmann die richtige Stellung gegeben, sondern zugleich auch der Charakter des Juden zu grösserer innerer Wahrheit und Geschlossenheit verdichtet. Ueberseeische Handelsunternehmungen sind kein Geschäft für einen jüdischen Wucherer, welcher nach dem Sprichwort recht wohl weiss, dass das Wasser keine Balken hat, und der sich lieber an das sichere Pfandgeschäft hält und seinen Reichthum ganz folgerichtig in Pretiosen anlegt, die eben so leicht zu verbergen und zu transportiren als schwer zu entwerthen sind. Nerissa ist jene gutmüthige Zofe, die dem Giannetto das Geheimniss verräth, und die im Pecorone den Messer Ansaldo heirathet, obwohl er dort schon als Grossvater geschildert wird; Shakespeare versah sie mit einem jüngern und passendern Liebhaber, Gratiano. Dass schliesslich noch der Clown mit seinem Vater hinzugefügt wurde, kann nicht auffallen. So haben wir alle Personen des Stückes beisammen. Aber wie hat Shakespeare alle diese Figuren in die wunderbarsten und vielfältigsten Beziehungen zu einander gebracht, wie hat er sie durch die verschiedensten und doch zu einer innern Einheit zusammenwirkenden Motive in Bewegung gesetzt, wie hat er alles zu einem märchenhaften und doch innerlich wahren und glaublichen Ganzen verwoben, das noch heute nach Jahrhunderten Hörer und Leser gefangen nimmt, so dass sie sich trotz alles kritischen Sträubens demselben nicht entwinden können.

So sind wir auf einem andern Wege dahin gelangt, den Hauptgedanken des Stückes mit Gervinus — wenn auch in etwas anderer Auffassung — im Verhältniss des Menschen zum Besitze zu finden. Wie Gervinus mit Recht hervorhebt, ist Shakespeare gegen das Ende seiner Laufbahn im Timon von Athen nochmals auf diese Frage zurück-

gekommen, die trotz ihrer scheinbaren Alltäglichkeit doch eine der ersten Stellen unter den treibenden Factoren der menschlichen Gesellschaft einnimmt. Timon, ebenfalls im Besitze unendlichen Reichthums, ist recht eigentlich ein Gegenbild zum Shylock; er ist der unsinnige Verschwender, wie dieser der unsinnige Geizhals ist, denn Shylock ist eben so sehr Geizhals als Wucherer — und welcher Wucherer wäre es nicht? Für ihn ist der Reichthum der Götze, den er anbetet, das Besitzen an sich ist ihm Zweck und Genuss, und er steht somit auf der niedrigsten Stufe, welche der Mensch dem Besitze gegenüber einnehmen kann, auf derselben Stufe wie Rabe und Elster auch. Sämmtliche vier Krösusse — Shylock, Antonio, Portia, Timon — mit ihren Umgebungen zeigen uns, dass Reichthum oder Besitz an sich nicht Glück, Armuth an sich nicht Unglück ist. Sein persönliches Glaubensbekenntniss über diesen Punkt, vielleicht auch seinen persönlichen Wunsch, hat der Dichter der Nerissa in den Mund gelegt. 'Nach allem, was ich sehe, sagt diese I, 2, sind die eben so krank, die sich mit allzuviel überladen, als die bei nichts darben. Es ist also kein mittelmässiges Loos, im Mittelstande zu sein. Ueberfluss kommt eher zu grauen Haaren, aber Auskommen lebt länger.' Aber der Dichter dringt tiefer als Nerissa mit ihrem Mutterwitz; nicht nur dass Ueberfluss eher zu grauen Haaren kommt, der Besitz führt auch zu sittlichem Verderben und Untergang, wenn er nicht sittlichen Zwecken dient; er selbst darf nie Zweck sein, wie bei Barabas und Shylock, sondern der rechte Mann muss im Gegentheil im Stande sein, den Besitz höhern Zwecken zu opfern, wie es die Inschrift des bleiernen Kästchens verlangt. Es kommt überall nicht auf das Haben, sondern auf das Sein an; das Haben ist nur die Schale, das Sein der Kern. Zugleich ist der Besitz, wie Gervinus ausgeführt hat, ein Prüfstein des Charakters. Diese Auffassung fliesst dann leicht in die andere über, dass der Besitz als ein Scheingut, das Sein dagegen als das wahre Wesen angesehen wird, und dass es sich danach in unserm Stücke um den Widerstreit zwischen Schein und Wesen handle.

Es ist darüber gestritten worden, ob Shylock ein tragischer oder komischer Charakter sei.[1] Um diesen Streit einer endgültigen Schlichtung entgegenzuführen, bedarf es einer ziemlich weiten Ausholung. Schlegel lässt die Frage unerörtert und zählt nur den Juden Shylock zu den 'unbegreiflichen Meisterstücken von Charakteristik, wovon es nur beim Shakespeare Beispiele giebt.' Gottschall dagegen betrachtet ihn als eins der 'verrücktesten Scheusale in einer eben so unnatürlichen als widerwärtigen Fabel', als 'einen blutdürstigen Bajazzo, in welchem der Dichter zur Freude der Gründlinge im Parterre das auserwählte Volk lächerlich machte.'[2] Nach Rümelin hat Shakespeare ohne Zweifel die ganze Partie mit Shylock noch zu dem Komischen gerechnet. 'Der Dichter, sagt er, führt hier in die sonnenhelle Handlung ein auf den ersten Anschein grausiges Element herein, das aber nur dazu dienen soll, die Lust und Freude zu steigern; ungefähr wie bei den Alten die Empuse und jetzt der Knecht Ruprecht, Niclas oder Pelzmärte in die Kinderstube tritt, um schliesslich doch nur den Jubel zu erhöhen. Der Leser ist ja gleich von vorn herein gewiss, dass der Jude der geprellte Theil sein und seine Tochter und sein Geld verlieren wird. Der Dichter hat ihm aus seinem reichen Schatz nur gleichsam *en passant* einige tiefere Motive

1) Nur zwei ältere Belege mögen hier noch in Erinnerung gebracht werden. Für die tragische Auffassung erklärt sich schon Rowe in seinem Lebensabriss Shakespeare's. '*Tho' we have seen that play*', so lauten seine Worte, '*receiv'd and acted as a comedy, and the part of the Jew perform'd by an excellent comedian, yet I cannot but think it was design'd tragically by the author. There appears in it such a deadly spirit of revenge, such a savage fierceness and fellness, and such a bloody designation of cruelty and mischief, as cannot agree either with the stile or characters of comedy.*' Im auffallendsten Gegensatz hierzu stellt Platen in seinem Epigramm 'An Shakespear's Lobredner' Shylock als komischen Charakter unmittelbar neben Falstaff:

Sprichst du von Shakespear's komischer Kraft, beifallend beklatsch' ich's:
Falstaff sammt Shylock, welch ein bewundertes Paar!
Aber ein Tragiker, Freund, ist der nur, welcher die tiefste
Wunde zu schlagen und auch wieder zu heilen versteht.

2) Vergl. oben S. 64.

zugeworfen, das ist Alles. Aus dem Kreis der komischen Rollen tritt er aber deshalb doch nicht ganz [also doch etwas!] heraus.' Hebler (S. 74) steht gleichfalls nicht an, den Shylock eine komische Person zu nennen, dessen Schicksal verhältnissmässig nicht härter, sondern eher gelinder ausfalle als das, welches andere komische Figuren bei Shakespeare, z. B. den Falstaff, zuletzt treffe. Gervinus ereifert sich, dass 'in dieser Zeit der Verwilderung von Kunst und Sitte die Gemeinheit und Verrücktheit so weit gehen konnte, aus diesem Auswurf der Menschheit auf der Bühne einen Märtyrer zu machen.' Ein Märtyrer ist er freilich nicht, aber mildernde Umstände müssen wir doch für ihn geltend machen. Shylock ist ein Wucherer, wenngleich nirgends ausdrücklich gesagt wird, dass er wie Barabas Hundert von Hundert genommen oder die Armuth gedrückt und ausgesogen habe. Nur an Einer Stelle (III, 3) wird derartiges angedeutet, indem Antonio Shylock's Hass gegen ihn aus diesem Grunde herleitet:

> Er sucht mein Leben, und ich weiss warum:
> Oft hab' ich Schuldner, die mir vorgeklagt,
> Davon erlöst, in Buss' ihm zu verfallen;
> Deswegen hasst er mich.

Shylock's eigene Version lautet anders; er schiebt den Ursprung des gegenseitigen Hasses dem Antonio zu und besteht wiederholt darauf, dass sein Gewinn ein rechtlicher sei, und dass er bloss nutze, was sein eigen sei. Wir setzen jedoch geringes Vertrauen auf das, was Shylock rechtlich nennt, und wenn auch der Dichter die Sache, wie er es liebt, einigermassen mit einem Schleier bedeckt hat, so lässt sich doch Shylock hierin nicht rein waschen. Aber wer hat ihn zum Wucherer gemacht? Wie ist es zugegangen, dass Besitz und Erwerb alles Sittliche in ihm erstickt haben, anstatt ihn wie den Antonio zu königlicher Freigebigkeit oder wie die Portia zu edelstem Lebensgenusse bei treuester Pflichtübung zu führen? Wir wissen keine andere Antwort auf diese Frage als: die Christen haben Shylock zu dem gemacht, was er ist. Es kommt uns nicht in den Sinn, Shakespeare Tendenzen unterzuschieben,

obwohl eine solche Versuchung gerade bei unserm Stücke nicht allzufern liegen möchte. Mag es der Dichter beabsichtigt haben oder nicht, Shylock ist ihm unter der Hand zum Vertreter des Judenthums in seiner tiefsten Erniedrigung geworden, und diese Erniedrigung ist unleugbar durch die Jahrhunderte lange staatliche und gesellschaftliche Knechtung herbeigeführt. Antonio und seine Freunde Gratiano, Salarino &c. sind in unserm Stücke die vollgültigen Vertreter der christlichen Gesellschaft und wenigstens nach den heutigen Begriffen keineswegs Musterchristen, wie Hebler (S. 67) will. Eingepfercht in ihre Ghettos und gleich den Henkersknechten und fahrenden Frauen durch eine auffallende Tracht gekennzeichnet, waren die Juden vom rechtlichen wie vom sittlichen Organismus des Staates ausgeschlossen. Alle Erwerbszweige waren ihnen untersagt bis auf den Schacher und das Geldgeschäft, und diese einzige Nahrungsquelle war als Wucher gebrandmarkt.[1] Nach der Lehre der katholischen Kirche war es schwere Sünde von ausgeliehenem Gelde Zins zu nehmen; es war ein kirchliches Verbrechen, das vom geistlichen Richter bestraft und dessen Vertheidigung von Clemens V für Ketzerei erklärt wurde. Die folgenden Päpste, Pius V, Sixtus V (1585 — 1590), sogar noch Benedict XIV (1740 — 1758), hielten diese Lehre aufrecht und bestätigten sie. Da sich das Geldgeschäft jedoch nicht völlig unterdrücken liess, begünstigte die Kirche bekanntlich die *Montes Pietatis*, welche von den Lombarden schon in früher Zeit auch nach den

1) 'Die Juden gewannen durch das kirchliche Vorurtheil, dem alles Leihen auf Zinsen als unchristlicher Wucher galt, fast in jedem Menschenalter den gesammten Geldreichthum der Christenheit und verloren ihn wieder durch Bedrückungen und Gewaltthaten. Als einträgliches Besitzthum wurden sie von den Fürsten beschützt, wo nicht eine plötzliche Beraubung vortheilhafter schien, als die langsame Nutzniessung. — — — Von jeder Freude und Ehre des öffentlichen Lebens ausgeschlossen, rafften die Juden mit scharfem Verstande und krampfhafter Gier das Geld zusammen, durch das sie allein etwas galten, im stummen Ingrimme gegen das menschliche Geschlecht, aber treu bis in den Tod, den Hunderte sich und ihren Kindern gaben, um der Taufe zu entgehn; das fluchbeladene Volk Gottes, der ewige Jude.' Hase, Kirchengeschichte (Leipzig 1858) S. 346.

nördlichen Ländern Europas verpflanzt wurden. Den ausgestossenen Juden allein war das Zinsnehmen gestattet. Aber nicht die römische Kirche allein, auch Luther erklärte allen Zins für Wucher, und auch Eduard VI von England verbot das Zinsgeschäft. Luther war überhaupt nicht frei von fanatischem Judenhass. 'Wisse, du lieber Christ, so schreibt er, dass du nächst dem Teufel keinen bitterern, heftigern Feind haben kannst, denn einen rechten Juden, der mit Ernst ein Jude sein will. Ich will meinen treuen Rath geben, dass man ihre Synagogen mit Feuer anstecke und, was nicht verbrennen will, mit Erde überhäufe und beschütte, dass kein Mensch einen Stein oder Schlacken davon sehe ewiglich.'[1]

Man muss sich diese Sachlage vergegenwärtigen, um sich in Shakespeare's Ideenkreis zu versetzen und sich die geistigen Voraussetzungen vor Augen zu halten, aus denen der Kaufmann von Venedig hervorging. Den Geboten der Kirche entsprechend, nimmt also der christliche Antonio gar keinen Zins;[2] damit nicht zufrieden, schmäht er aber auch den Juden wegen seines Zinsnehmens und misshandelt ihn an dem Versammlungsorte der Kaufleute, ohne dass eine Herausforderung oder Veranlassung Seitens Shylock's vorangegangen wäre.

---

1) Luther's Werke, Erlanger Ausgabe, Bd. 32, S. 233 fg. (Von den Juden und ihren Lügen).

2) Bei dieser Gelegenheit mag eine mindestens ungenaue Erklärung von Delius, der sich auch Al. Schmidt in der neuen Bearbeitung der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung (VI, 306) angeschlossen hat, richtig gestellt werden. In Antonio's Worten I, 3: '*By taking nor by giving of excess*' versteht er nämlich unter '*excess*' 'wucherische Zinsen', während es hier, wie aus dem Zusammenhange deutlich hervorgeht, nicht übermässige Zinsen, sondern Zinsen überhaupt, oder wörtlich Ueberschuss über das Kapital bedeutet. Schlegel hatte ganz richtig übersetzt:

Um Ueberschuss zu geben oder nehmen;

Al. Schmidt hat geändert:

Um Wucherzins zu geben oder nehmen.

Diese Aenderung lässt sich nur rechtfertigen, wenn mit dem Worte 'Wucherzins' ausgedrückt werden soll, dass jeder, auch der geringste, Zins als Wucher zu betrachten sei; das wird aber der Leser schwerlich darunter verstehen.

Du nanntest Hund mich, eh' du Grund gehabt,

sagt Shylock und fügt an einer andern Stelle hinzu, Antonio hasse ihn, lediglich weil er ein Jude sei, er hasse überhaupt sein heilig Volk. Dieser Hass Antonio's ist kaum minder verwerflich als der des Juden; Shylock kann zu seiner Entschuldigung geltend machen, dass er weder von der Familie, noch von der Gesellschaft zu Menschenliebe und zur Uebung sittlicher Pflichten erzogen worden ist — Antonio ist freilich auch im Judenhass aufgewachsen. Shylock erträgt Antonio's Misshandlungen mit Gelassenheit:

Stets trug ich's mit geduld'gem Achselzucken,
Denn Dulden ist das Erbtheil unsres Stamms.

Dasselbe Achselzucken setzt schon Marlowe's Barabas den Schmähungen der Christen entgegen:

We Jews can fawn like spaniels when we please;
And when we grin we bite; yet are our looks
As innocent and harmless as a lamb's.
I learn'd in Florence how to kiss my hand,
Heave up my shoulders when they call me dog,
And duck as low as any bare-foot friar.

Es kann jedoch nicht in Verwunderung setzen, dass sich trotz dieser Geduld wie ein subcutanes Geschwür bitteres Rachegefühl bei ihm gegen den Christen erzeugt, der ihm in seinem einzigen Erwerbsmittel in den Weg tritt (er hat ihm eine halbe Million gehindert), der ihn öffentlich mit Schimpfworten und Fusstritten traktirt und ihm auf den Bart speit. Diese Sachlage und dies gegenseitige Verhältniss der Personen zu einander tritt uns im ganzen Stücke mit unwiderleglicher Wahrheit entgegen; es kann keine gewaltigere Anklage der Christen, keine eindringlichere Vertheidigung der Juden geben als die berühmte Stelle in III, 1: 'Hat nicht ein Jude Augen? Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmassen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? mit denselben Speisen genährt, mit denselben Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, mit denselben Mitteln geheilt, gewärmt und gekältet von eben dem Winter und Sommer, als ein Christ? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen?

Sind wir euch in allen Dingen ähnlich, so wollen wir's euch auch darin gleich thun. Wenn ein Jude einen Christen beleidigt, was ist seine Menschenliebe? Rache. Wenn ein Christ einen Juden beleidigt, was muss seine Geduld sein nach christlichem Vorbild? Nu, Rache. Die Bosheit, die ihr mich lehrt, die will ich ausüben, und es muss schlimm hergehen, oder ich will es meinen Meistern zuvorthun.' Shylock ist in der Buchstaben-Religion des Mosaismus aufgewachsen, was Wunder, dass er schliesslich nichts Höheres kennt als den Buchstaben und das Recht des Buchstabens? Er weiss es nicht anders, als Auge um Auge und Zahn um Zahn, und was er vom Christenthum kennen gelernt hat, war nicht danach angethan, ihn zu einer höhern Auffassung des Rechts und der sittlichen Pflicht zu erheben. Unter solchen Umständen würde mancher Andere gleich ihm danach trachten, Antonio bei guter Gelegenheit in seine Hände zu bekommen, um seinem alten Grolle gütlich zu thun; auch der Wurm krümmt sich, wenn er getreten wird. Das bereits volle Mass läuft aber über, als Jessica mit einem Christen entflieht und des Vaters Dukaten und Brillanten mitgehen heisst. Wäre sie wenigstens von einem Glaubensgenossen entführt worden, aber dass es einer von Shylock's Todfeinden sein muss, das ist furchtbar. 'Ich hab 'ne Tochter, ruft Shylock IV, 1 aus,

> 'Wär' irgend wer vom Stamm des Barabas
> Ihr Mann geworden, lieber als ein Christ!'

Shylock, meint Solanio III, 1, hätte wissen sollen, dass der Vogel flügge war, und dass sie es dann alle in der Art haben, das Nest zu verlassen, allein daran denkt er nicht; er kann nicht anders als glauben, dass seine Tochter von Lorenzo bethört und verlockt ist und muss daher auch diesen ihn so hart treffenden Verlust den Christen in ihr Debet schreiben. Solanio bemerkt desshalb sehr richtig, als von Jessica's Flucht die Rede ist,

> Dass nur Antonio nicht den Tag versäumt,
> Sonst wird er hierfür zahlen.

Darin, dass Shylock unmöglich an Jessica's freiwillige Flucht glauben kann, auch wenn er das nicht ausdrücklich aus-

spricht, erinnert er an den alten Brabantio, der ebenfalls den Othello für seines Kindes Flucht verantwortlich macht, da es nicht anders möglich sei, als dass er sie bezaubert habe. Die überwiegende Mehrzahl aller Väter möchte in einem solchen Falle zu einem ähnlichen Gedankengange geneigt sein.

Nichtsdestoweniger ist Shylock's Verhältniss zu seiner Tochter derjenige Punkt, wo sich das Wenigste zu seiner Entschuldigung sagen lässt. Seine geistige und gemüthliche Verknöcherung, seine Selbstsucht und Verbitterung sind auch in sein Familienleben eingedrungen und haben es wie ätzende Säfte zerfressen und vernichtet. Während seine Glaubensgenossen sonst die Familienbande hoch zu halten und ihre Häuslichkeit dem Drucke der Aussenwelt gegenüber in einer gewissen patriarchalischen Heiligkeit zu bewahren pflegten, hat er sein Haus nach Jessica's Worten zur Hölle gemacht. Es ist ihm nicht gelungen, Härte, Geldgier, Hass und Rachsucht draussen zu lassen und im Schoosse seiner Familie weich, liebevoll und freigebig zu sein — freilich auch eine fast unmögliche Aufgabe. Ob der frühzeitige Tod der Gattin dazu beigetragen haben mag? Aber die Erinnerung an sie knüpft sich auch nur an den Türkis, den sie ihm einst geschenkt hat. Dürfen wir von Shylock's Vaterliebe einen Rückschluss auf seine Gattenliebe machen, so kann von der letztern so wenig die Rede sein als von der erstern, und es ist danach kaum anzunehmen, dass Lea bei längerem Leben einen mildernden und veredelnden Einfluss auf ihres Mannes Charakter ausgeübt haben würde. Die Dukaten und die Steine — und das Rachegefühl gegen die christlichen Bedrücker — haben sein Herz so vollständig in Beschlag genommen, dass kein auch noch so kleiner Raum für Gatten- und Vaterliebe darin übrig geblieben ist. Jessica ist ihm nichts als die Beschliesserin seines Hauses, die Hüterin seiner Schätze.[1]

---

1) Es beruht daher auf einer irrthümlichen Auffassung, wenn auf der Bühne Shylock in II, 5, wo er zu Bassanio zu Gaste geht, mit einem Stirnkuss zärtlichen Abschied von Jessica nimmt, wie wir das von einem im

Sie lebt wie eine Gefangene; sie soll die Ohren des Hauses verstopfen, sie darf, nach strenger orientalischer Sitte, den Kopf nicht in die Strasse hinausstecken, um nach Christennarren mit bemaltem Antlitz zu gaffen, die ihrem Vater ein Gräuel sind. Davon, dass sie Anspruch auf Lebensgenuss besitzt, hat ihr Vater keine Vorstellung; seine verschrumpfte Seele ahnt nicht, dass die ihrige sich in jugendlicher Regung und Verlangen dehnt. Warum umgiebt er ihr Dasein nicht wenigstens mit jenem Schmuck und Zierrath, in welchen junge Mädchen einen so grossen Theil des Glückes zu setzen pflegen? Warum stellt er sie nicht unter die mütterliche Hut einer Gesellschafterin, sondern überlässt sie völlig sich selbst, während er seinen Geldgeschäften nachgeht? Warum? Aus Geiz, Selbstsucht und Verknöcherung. Der Mangel väterlichen Gefühls auf seiner Seite bringt mit Nothwendigkeit auf der ihrigen den Mangel des kindlichen hervor. Sie hält sich schadlos durch ein vertrauliches Verhältniss zum Diener, der ein gutmüthiger Mensch (*the patch is kind enough*, sagt Shylock) und ein lustiger Teufel ist und dadurch die häusliche Hölle einigermassen erträglich macht; ausserdem dient er ihr als *postillon d'amour*. Dem Lanzelot gegenüber zeigt sich übrigens Shylock recht als ein Geizhals, in dessen Hause es wohl Arbeit genug, aber herzlich wenig zu essen giebt. Gervinus schiebt zwar die Schuld in diesem Punkte dem Lanzelot in die Schuhe, den er als 'gefrässig und roh' bezeichnet, allein es giebt dafür keinen andern Beweis als Shylock's Aeusserungen, dass er ein schrecklicher Fresser sei und sich bei Bassanio nicht so voll stopfen werde, wie er bei

---

Uebrigen trefflichen Darsteller des Shylock gesehen haben. Hegte Shylock wirklich eine innige Liebe zu seinem Kinde, wie das selbst von hervorragenden Kritikern behauptet wird, so wäre ja Jessica eine gemeine Diebin, ein Scheusal, wenn sie diese zärtliche Vaterliebe mit so schwarzem Undank vergelten wollte. Eine solche Auffassung scheint uns geradezu unmöglich. Würde auch Shylock, wenn er seine Tochter liebte, ihren Fehltritt in ganz Venedig ausschreien und die Hülfe der Justiz in Anspruch nehmen, nicht um die Tochter, sondern nur um seine Steine und Dukaten wieder zu erlangen?

ihm gethan.'[1] Lanzelot dagegen klagt gegen seinen Vater, sein Herr sei ein rechter Jude, er sei ganz ausgehungert in seinem Dienst, und sein Vater könne jeden Finger, den er habe, mit seinen Rippen zählen. Der alte Gobbo wird wohl gewusst haben, warum er dem Herrn Juden ein Gericht Tauben bringt, von dem er wohl hoffen mochte, etwas für seinen Sohn, die Stütze seines Alters, abfallen zu sehen. Shylock bekennt unverhohlen, dass er Bassanio's Einladung nur annimmt, um auf den verschwenderischen Christen loszuzehren. Jedenfalls war bei ihm wie bei allen Geizhälsen Schmalhans Küchenmeister, und Jessica ist sicherlich nicht minder knapp gehalten worden als der Diener. Da allzu scharf schartig macht, so fängt sie an, sich selbst in den Besitz der Dukaten zu setzen, die ihr, als dem einzigen Kinde, nach dem Tode des Vaters doch alle zufallen müssen: sie nimmt ihre Erbschaft vorweg. Auch der Dukaten, den sie dem Lanzelot auf den Weg giebt, entstammt schwerlich ihrem kärglichen Taschengelde. So sehr sie es als '*heinous sin*' empfindet, dass sie sich schämt, ihres Vaters Kind zu sein, dass sie nur die Tochter seines Blutes, nicht seines Herzens ist, so macht sie sich doch über das ärgere Vergehn keine Gewissensbisse, dass sie sich an des Vaters Mammon vergreift. Und ziemlich tief muss der Griff gewesen sein, denn wenn Shylock nicht furchtbar übertreibt, so nahm sie unter andern jenen Brillanten mit, der ihm in Frankfurt zweitausend Dukaten gekostet hatte. Gervinus fasst Jessica als ein 'ätherisches Wesen' auf, als 'kindlich naiv', als 'ein unerfahrenes Kind, das mit dem Werthe des Geldes ganz unbekannt ist.' Gegen die letztere Behauptung sprechen jedoch ihre eigenen Worte, als sie das väterliche Haus verlässt.

Hier, fang dies Kästchen auf, es lohnt die Müh,

ruft sie dem Geliebten zu, während sie selbst zurückgeht, um sich mit noch mehr Dukaten zu vergolden. Sie ist mit-

1) Auch dieser Zug Shylock's erinnert an Barabas, der sich einen kränklichen Sklaven aussucht, um ihn recht billig ernähren zu können. '*I must have one*, sagt er, *that's sickly, an't be but for sparing victuals: 't is not a stone of beef a-day will maintain you in these chops.*'

hin keineswegs ohne Bewusstsein vom Werthe des Geldes, wenngleich sie, wie in anderer Hinsicht, so auch bezüglich ihres Verhältnisses zum Besitz, aus der Art geschlagen ist. Wiederholt wird daher ausgesprochen, dass sie gar keine Jüdin sei, und Lanzelot sagt ihr in's Gesicht, er müsse sich sehr irren, wenn nicht ein Christ den Schelm gespielt und sie erzeugt habe. Den rechten Gebrauch des Geldes hat sie nicht kennen gelernt; des Vaters Geiz schlägt bei ihr in Verschwendung, die Entbehrung in des Vaters Hölle in Vergnügungssucht um, und sie schätzt das Geld nur als das Mittel sich den ihr vorenthaltenen Lebensgenuss zu verschaffen. So erklärt sich die lustige Nacht in Genua. Ihr Geliebter ist eben so unwirthschaftlich wie sie — er nennt sich selbst '*her unthrift love*' (V, 1) — und so kommt das lebenslustige Paar mit Nichts in Belmont an, wo sie Portia als Aufsichtsbeamte in Dienst nimmt. Als Nerissa dem Lorenzo Shylock's Testament überreicht, das die beiden zu Erben einsetzt, ruft Lorenzo aus:

> Ihr schönen Frau'n streut Manna Hungrigen[1]
> In ihren Weg.

Wie sehr es also auch unserm Gefühle widerstreben mag, dass sich Jessica des Vaters Dukaten und Steine aneignet, so müssen wir nach Erwägung aller Umstände dem leichtsinnigen Kinde schliesslich doch verzeihen, zumal der Dichter selbst sie milde beurtheilt wissen will; denn als Shylock ausruft: 'Sie ist verdammt', erhält er von Salarino die Antwort: 'Gewiss, wenn der Teufel ihr Richter sein soll.' Dass ihr Lorenzo ungetheiltes Lob spendet, begreift sich; er sagt:

> Bei meiner Seel', ich liebe sie von Herzen,
> Denn sie ist klug, wenn ich mich drauf verstehe,
> Und schön ist sie, wenn nicht mein Auge trügt,
> Und treu ist sie, so hat sie sich bewährt.

Was die letztgenannte Eigenschaft, die Treue, anlangt, so ist es immerhin ein Glück, dass kein Jago in der Nähe ist, der dem vertrauenden Liebhaber in's Ohr raunt:

> *She did deceive her father, marrying you.*

---

1) Das Original hat noch stärker: '*starved people.*'

Dies führt uns zur Beurtheilung von Jessica's Flucht. Ihre sittliche Berechtigung dazu ist von verschiedenen Seiten so ausreichend nachgewiesen, dass nichts weder ab- noch zuzuthun ist und es nur weniger zusammenfassender Worte bedarf. Das Verhältniss zwischen Vater und Tochter ist, wie bemerkt, nur noch ein Blutsverhältniss und kein sittliches mehr. Da ihr keine andere Möglichkeit gegeben ist, löst es Jessica gewaltsam, um in der Ehe ein neues sittliches Verhältniss begründen zu können; sie thut das ohne Reflexion, durch natürlichen Instinct. Die Reflexion über die Berechtigung zum Weglaufen hat der Dichter dem Lanzelot in den Mund gelegt, der allerdings zu dem Ergebniss kommt, dass es *nicht* recht sei, und der nur mit des Juden Wissen und Willen in einen andern Dienst geht. Seine Lage ist freilich eine andere als die der Jessica; er steht nicht in der väterlichen Gewalt des Juden, der ihn nicht zurückhalten kann, und braucht daher nicht zu einem gewaltsamen Bruche seine Zuflucht zu nehmen. In dem Verhältniss zu seinem Vater bildet Lanzelot das Widerspiel zur Jessica. Trotz der Narrenspossen, die er sich kraft seines Vorrechts als Clown gegen den blinden alten Vater herausnimmt, fühlt er doch durch, dass er stets sein Kind war, ist und bleiben wird und bittet um seinen Segen. Dieser Punkt ist es zugleich, welcher die Scene zwischen den beiden Gobbos, die das Theater-Publikum für ein überflüssiges Beiwerk zu halten geneigt ist, in innern Zusammenhang mit dem Ganzen setzt. Noch unzweideutiger ist Portia in ihrem töchterlichen Gehorsam der Jessica gegenübergestellt.

Als Shylock Jessica's Flucht entdeckt, läuft er halb wahnsinnig durch die Gassen Venedigs, nach seiner Tochter und seinen Dukaten schreiend und den Dogen und die Gerichte um Hülfe anrufend. Hinter ihm her trabt, ihn verhöhnend, die gesammte Strassenjugend — es ist, als hörten wir sie Hep! Hep! schreien. Diese Schilderung und das Gespräch mit Tubal (III, 1) sind die einzigen Scenen, in denen uns Shylock von einer lächerlichen Seite erscheinen könnte. Was die Zusammenkunft mit Tubal anlangt,

so haben sich jedenfalls Shakespeare's Gründlinge daran geweidet, wie dieser den Shylock systematisch martert und ihn gewissermassen als Fangeball zwischen teuflischer Wuth und teuflischer Schadenfreude hin und her wirft. Offenbar ist Tubal ein untergeordneter armer Teufel, den Shylock als Werkzeug benutzt und unmenschlich behandelt — um nicht zu sagen geschunden — hat, so dass er sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen kann, Rache an seinem Peiniger zu nehmen, wie dieser seinerseits sich der guten Gelegenheit freut, Rache an Antonio zu üben. Wir erhalten hier einen Einblick in Shylock's Verhalten zu seinen eigenen Glaubensgenossen, der für die Beurtheilung seines Charakters von schwerwiegender Bedeutung ist. In ihrer Tiefe erfasst ist die Scene zu furchtbar, um komisch zu sein. Da, wo Shylock in wilder Verzweiflung Gerechtigkeit gegen den Entführer seiner Tochter sucht und von den Buben verfolgt wird, sind wir allenfalls noch zu Mitgefühl mit ihm gestimmt, und es will uns scheinen, als habe der Dichter mit gutem Bedacht die Scene nicht auf die Bühne gebracht, um den bereits mit dem doppelten Fluche des Judenthums und des Wuchers beladenen Mann nicht auch noch mit dem Fluche der Lächerlichkeit zu belasten. Als aber Shylock durch Tubal die Kunde von Jessica's Auftreten in Genua empfängt, da bricht seine hartherzige Geldgier und seine verknöcherte Selbstsucht in wahrhaft empörender Weise aus. Hier offenbart er sich in der ganzen Blösse seiner Niedrigkeit, ohne einen Funken menschlichen Gefühls, ohne eine Ahnung von sittlichen Mächten und Banden, welche die Welt begründen und regieren. Die ausschliessliche Liebe zu den Steinen hat ihn selbst zum Stein gemacht. Keine Silbe kommt über seine Lippen, dass seinem Vaterherzen eine so tiefe Wunde geschlagen sei, dass er nun in seinem Alter völlig einsam und verlassen dastehe. Zwar sagt er, dass es keine Thränen gebe, als die er vergiesse, allein auch dieser scheinbare Zug von Menschlichkeit vermag unser Urtheil nicht zu bestechen; seine Thränen sehen den Thränen ohnmächtiger Wuth zu ähnlich als dass wir ihnen einen Werth beizumessen vermöchten. Er jammert nur über seine Dukaten,

seine Steine; läge seine Tochter vor ihm im Sarge und hätte sie nur diese bei sich, so wäre er befriedigt und beruhigt. Jetzt erst fühlt er den Fluch, der auf seinem Volke lastet, nicht weil er die Tochter, das einzige ihm verwandte Wesen, sondern weil er die Dukaten und die Steine verloren und sie dieselben verschwendet hat. Sein Charakter steigert sich hier bereits zu einer furchtbaren Höhe; von hier ist nur noch Ein Schritt bis zu dem Gipfel, welchen er in der grossen Scene der Katastrophe erreicht.

Shakespeare, so wird neuerdings von manchen Seiten behauptet, geht in dieser Katastrophe über das Mass des Tragischen hinaus. Shylock's Gier nach dem Pfunde Fleisch, sein Messerwetzen, seine Weigerung einen Feldscheer beizuziehn, weil davon nichts im Schein stehe, das alles errege nur Grauen und Entsetzen, anstatt Furcht und Mitleid. Diesem Einwurfe haben wir bereits an einer andern Stelle [1] entgegen gehalten, dass sich Shakespeare's Zeitgenossen der Fabel unseres Stückes gegenüber in einer andern Lage befanden als wir: sie waren damit so vertraut, dass sich ihre Furchtbarkeit für sie abgestumpft hatte, denn die Sage von dem verpfändeten Pfunde Fleisch war, wenngleich in abweichenden Fassungen, während des Mittelalters ein Gemeingut fast aller europäischen Völker. Wie wichtig und anziehend die Untersuchungen über Ursprung, Verbreitung und Bedeutung dieser Sage auch sein mögen, so sind sie an dieser Stelle doch nur insoweit von Belang, als sie uns die Quellen nachweisen, aus denen Shakespeare geschöpft hat; im Uebrigen gehören sie in das Gebiet der vergleichenden Sagenforschung. Nur im Vorübergehn mag daher erwähnt werden, dass Benfey (Pantschatantra I, 391—410) sowohl das Märchen vom Pfunde Fleisch wie auch das von der Kästchenwahl auf buddhistische Legenden zurückführt und die ursprüngliche Bedeutung des erstern mit der poe-

---

1) S. oben S. 76 fg. — Ist beispielsweise die Scene in Halévy's Jüdin, wo das arme Mädchen in einen Kessel mit siedendem Oele springen muss, minder furchtbar als Shylock's Messerwetzen? Warum wird dagegen kein Einwand erhoben?

tisch verherrlichten, fast wollüstigen Selbstaufopferung und Selbstpeinigung der Buddhisten in Verbindung bringt, welche ihre Sünden 'gewissermassen mit abgeschnittenem und zugewogenem Fleisch bezahlen, während der Prüfer wie ein hartherziger Gläubiger daneben steht und nicht genug bekommen zu können scheint.' Nach ihm sind beide Märchen durch mongolische und muselmännische Vermittelungsstufen nach dem Abendlande gekommen. Gegen diesen orientalischen Ursprung der Sage, den auch Douce und Dunlop bereits früher angenommen haben,[1] erklärt sich Simrock auf's Bestimmteste; der Occident, sagt er, habe vielfältig auf den Orient zurückgewirkt und die Sagen, die er von dort empfing, reichlich durch andere vergolten, die er dorthin verpflanzte. Die Völker des Morgenlandes seien schon früh mit denen des Abendlandes durch Handel und Verkehr verbunden gewesen. Wie sollten sie nur ihre Waaren, nicht auch ihre Geschichten und Mythen ausgetauscht haben? Die innere Gestalt der Sage müsse über ihre Abkunft entscheiden. Simrock erklärt die Sage vom Pfunde Fleisch für eine rechtshistorische, die er auf das römische Zwölftafelgesetz zurückführt, nach welchem der Gläubiger den zahlungsunfähigen Schuldner tödten durfte. Waren mehrere Gläubiger vorhanden, so stand jedem einzelnen das Tödtungsrecht zu, und sie theilten sich nach dem Uncialverhältniss der Schuld in die Leiche. '*Tertiis nundinis*, heisst es in den zwölf Tafeln, *partis secanto: si plus minusve secuerint se* [*sine*] *fraude esto.*' Auch im alten germanischen Rechte finden sich ähnliche Bestimmungen. Das norwegische Guledingsgesetz gestattet dem Gläubiger, dem Schuldner, der nicht für ihn arbeiten will, so viel Fleisch abzuhauen als er Lust hat, oben oder unten.[2] Die Sage stellt nach Simrock den Sieg der *Aequitas* über das *Jus*

1) Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen übersetzt von F. Liebrecht (Berlin 1851) S. 262.

2) Vergl. Rudolf Grisebach, Ueber Ursprung und Bedeutung der Sage von Shylock, in Westermann's Illustrirten Deutschen Monatsheften, Oct. 1868, No. 145, S. 89—98.

strictum, also den wesentlichen Inhalt der ganzen Römischen Rechtsgeschichte, dar. Der Richter kann dem Gläubiger gegenüber das strenge Recht nicht beugen, er setzt aber seiner Starrheit eine andere Starrheit gegenüber, indem er ihn an ein *Jus strictissimum* bindet und zwar zu Gunsten der *Aequitas*, welche sich wie jedes jüngere Rechtsprinzip in Form einer *Exceptio* geltend macht, die den Inhalt des alten Rechts vernichtet, ohne es formell aufzuheben. Zur Verbreitung der Sage haben vornehmlich die *Gesta Romanorum* nicht nur im Original, sondern auch in ihren englischen und deutschen Bearbeitungen beigetragen.[1] Ein deutscher Meistergesang, als fliegendes Blatt 1493 zu Bamberg und 1498 zu Strassburg erschienen, verlegt die Geschichte an den Hof Kaiser Karl's, offenbar Karl's des Grossen, und führt nach Docen die Ueberschrift 'Kaiser Karl's Recht.'[2] Den Schluss dieses Meistergesanges bildet eine Sentenz, die lebhaft an Portia's Lobrede auf die Gnade erinnert; wer, so heisst es, mit Erbarmung mische das Recht, dessen Ehre werde Gott stärken. In anderer Gestalt und mit der dem Cymbeline zu Grunde liegenden Sage verschmolzen, findet sich das Märchen im Gaelischen,[3] und in Bosnien hat es sich in ähnlicher Fassung bis auf den heutigen Tag lebendig erhalten.[4] Der von der heutigen Kritik besonders angefochtene Zug des Messerwetzens fehlt in diesen wenig ausgeführten Gestalten der Sage, findet sich dagegen im Armen Heinrich und im Blaubart wieder

1) R. Robinson's 'A Record of Ancient Historyes, in Latin Gesta Romanorum, perused, corrected and bettered' erschien 1577 bis 1601 in sechs Auflagen. Ob die Geschichte vom verpfändeten Pfund Fleisch darin enthalten ist, erhellt jedoch aus Warton und Simrock nicht mit Sicherheit.

2) Docen im Museum für Altdeutsche Literatur und Kunst Bd. II, Heft 1, S. 276—283. Der Meistergesang steht auch im Ambraser Liederbuch, herausgegeben von Bergmann, S. 167 fgg.

3) J. F. Campbell, Popular Tales of the West-Highlands, Edinburgh 1860, und daraus R. Köhler in Benfey's Orient und Occident II, 313 fgg.

4) Köhler a. a. O. — Wegen einer andern Version, in der merkwürdiger Weise umgekehrt der Jude ein Pfund Fleisch verwettet hat, s. die Einleitung zu der Ballade vom Juden Gernutus bei Percy.

und war, wie Simrock hinzufügt, volksmässig.[1] Es ist, wie gesagt, weder thunlich noch zur Sache gehörig, die Geschichte der Sage weiter zu verfolgen, und nur Eine Bemerkung mag noch gestattet sein. Von Simrock, Delius u. A. wird die Ballade vom Juden Gernutus bei Percy zu Shakespeare's Quellen gerechnet, Al. Schmidt hat jedoch sehr mit Recht den Zweifel erhoben, ob sie nicht im Gegentheil erst durch Shakespeare's Stück hervorgerufen ist. Man muss in der That mit diesen Balladen sehr behutsam sein und den Fingerzeig beherzigen, welchen Dyce über ihre Entstehung gegeben hat.[2] Dyce weist nämlich nach, dass am Tage vorher, ehe Marlowe's Jude von Malta in den Registern der Buchhändlergilde verzeichnet wurde (17. Mai 1594), eine Ballade über denselben Gegenstand, '*derived, we may presume, from the tragedy*', eingetragen wurde. Es ist so natürlich — wenn die Könige bau'n, haben die Kärrner zu thun; ein Trauerspiel, das die Bühne erschüttert und den Beifall der Menge errungen hatte, war wohl geeignet, auch einem armen Balladendichter Muth zu machen und seiner poetischen Pfennigpfeife einige Töne zu entlocken. Dass sich Percy's Ballade auf italienische Quellen beruft *(as Italian writers tell)*, widerspricht dieser Annahme nicht und fällt unserer Ueberzeugung nach weit weniger schwer in's Gewicht, als verschiedene Züge, in denen sie genau mit Shakespeare übereinstimmt, und die wohl nur einem so überlegenen Geiste wie Shakespeare verdankt werden. Dahin gehört die Darstellung der Verpfändung als eines lustigen Scherzes; die Erwähnung des Scheins *(bond)*, die sich sonst in der Sage nicht findet; der Umstand, dass die Schiffe des Schuldners alle in See sind und nicht zurückkommen; das Messerwetzen — im Pecorone hat zwar der Jude eigens ein Messer zu dem Zweck anfertigen lassen, aber er wetzt es doch nicht; endlich die Absicht des Juden, das Fleisch an einer Stelle ausschneiden, wo es den Tod

1) Der Arme Heinrich, herausgeg. durch die Brüder Grimm, S. 159.

2) The Works of Marlowe p. XXIII. Vergl. ebenda p. XX: *ballads were frequently founded on favourite dramas.*

des Schuldners herbeiführen muss. Jedenfalls scheint es gerathen, die Ballade aus dem Spiele zu lassen, um so mehr, als Shakespeare seine Stoffe meist aus Novellen, nicht aber aus Balladen zu schöpfen pflegte; sie traten ihm in den Novellen mit ungleich höherem dramatischen Leben entgegen als in etwaigen Balladen. Sehr wahrscheinlich hat dagegen Shakespeare noch eine nicht genug gewürdigte Quelle anderer Art benutzt, nämlich: The Orator: handling a Hundred severall Discourses in Form of Declamations &c. Written in French by Alexander Silvayn and Englished by L. P. London 1596. Die fünfundneunzigste Declamation handelt '*Of a Jew who would for his debt haue a pound of the flesh of a Christian*', und der Kaufmann und der Jude halten hier Reden, in denen sie ihr Recht vor dem Richter ausführen. Douce (Illustrations 179) und Skottowe (Life of Shakespeare I, 326 fg.) machen auf einige überraschende Aehnlichkeiten zwischen Shakespeare und dem 'Orator' aufmerksam, die schwerlich als zufällig angesehen werden können. [1]

Diese Anführungen ergeben mit Sicherheit wenigstens das Eine, worauf es uns hier ankommt, dass nämlich der

---

1) Der Orator erschien 1596; da nun unser Stück in der bekannten Stelle in Meres' Palladis Tamia 1598 erwähnt wird, so müsste es danach im Jahre 1597 geschrieben sein. Das entspricht der bisherigen Annahme. Neuerdings hat man jedoch in dem anonymen Stücke 'Wily Beguiled' eine Nachahmung der berühmten Stelle V, 1 *(In such a night)* gefunden, und da Nash dieses Stück bereits in einem 1596 erschienenen Pamphlet erwähnt, so folgt daraus, dass der Kaufmann in das Jahr 1595 oder 1594 hinaufgerückt werden muss. S. Delius, Einleitung zum Merchant of Venice und Shakespeare-Jahrbuch XI, 280 fgg. Um diesen Widerspruch zu lösen, müsste man zuvörderst Silvayn's Orator so wie das nicht näher bezeichnete Pamphlet von Nash nachsehen; beide sind uns leider unzugänglich. Shakespeare kann möglicher Weise den 'Orator' im französischen Original, dessen Datum wir nicht zu ermitteln vermögen, benutzt haben. Nach Warton H. E. P. III, 389 wurde höchst wahrscheinlich bereits 1590 eine englische Uebersetzung desselben in die Register der Buchhändler-Gilde eingetragen, die jedoch nicht erschienen zu sein scheint. Danach könnte denn die 'neue Venetianische Komödie', die nach Henslowe am 25. August dieses Jahres zu Newington aufgeführt wurde, auf Shakespeare's Stück bezogen und das Jahr 1594 als Abfassungszeit desselben festgehalten werden.

Stoff für Shakespeare's Publikum ein so wohlbekannter war, dass er durch Gewöhnung und Vertrautheit ihnen in einem minder schrecklichen Lichte erschien als uns Modernen. Uebrigens haben wir bereits zugestanden, dass die Engländer der Elisabethanischen Zeit an der Darstellung blutiger Gräuelscenen Gefallen fanden, und dass Shakespeare, wie sehr er auch auf die Veredelung des Volksgeschmacks eingewirkt hat, ihn doch nicht völlig umwandeln konnte. Endlich dürfen wir aber auch die Erwägung nicht ausser Acht lassen, dass, wenn die tragischen Stoffe so zu sagen auf die Goldwage gelegt werden sollen, sich nicht viele finden werden, an denen nicht dies oder jenes auszusetzen ist. Wir wollen nicht Shelley's Cenci, Gerstenberg's Ugolino und ähnliche Stücke zweiten und dritten Ranges herbeiziehen, wir wollen nur an eine der schönsten Tragödien des klassischen Alterthums erinnern, an die Antigone, deren Fabel auf einer Ehe zwischen Mutter und Sohn beruht. Ist das, wenn auch kein blutiger Gräuel, für unsern Geschmack nicht eben so widerwärtig als es irgend eine Shakespeare'sche Fabel sein kann? Man darf eben in solchen Dingen kein abstractes Urtheil fällen, sondern muss die Gesammtheit der Bedingungen, unter denen irgend ein Dichtwerk entstanden ist, mit in die Wagschale legen. Es mag zugegeben werden, dass ein heutiger Dichter Unrecht thäte, einen Stoff wie die Verpfändung eines Pfundes Fleisch zu behandeln, wiewohl die Thatsache, dass der Kaufmann von Venedig allenthalben zu den beliebtesten Bühnenstücken gehört, hinlänglich beweist, dass unser Publikum in richtiger Würdigung der unendlichen Schönheit der Composition keinen Anstoss an dem Charakter der Fabel nimmt. Schlegel urtheilt ganz richtig, dass unser Stück für die stärkste Wirkung auf der Bühne berechnet und zugleich für den betrachtenden Kenner ein Wunder sinnreicher Kunst ist. Viel kommt dabei auch auf die Darstellung an, und Shylock ist eine von den Rollen, welche am allerwenigsten ein Abweichen von der 'Bescheidenheit der Natur' vertragen; sie steht so dicht an der Grenze, dass ein übertreibender Darsteller dieselbe nothwendig überspringen muss.

Das Judenthum bildet durchaus keinen äusserlichen oder zufälligen, sondern einen innerlich nothwendigen Bestandtheil in Shylock's Charakter; er konnte in der That nur auf dem Boden des Mosaismus erwachsen. Nicht nur jeder Zoll, sondern jede Faser an ihm ist Jude. Aus dem Mosaismus entspringt zunächst seine formale Gerechtigkeit; seine Thaten sollen auf sein Haupt kommen, denn welches Urtheil soll er fürchten, da er nicht Unrecht thut? Daraus fliesst seine echt jüdische Logik und sein ätzender Witz. Damit steht ferner seine Rachsucht in Einklang; wo Gott als ein Rächer dargestellt wird, ist die Rache nicht nur etwas Erlaubtes, sondern eine Pflicht. Dazu stimmt endlich seine Halsstarrigkeit und Härte; er hat es bei seinem heiligen Sabbath geschworen, auf seinem Scheine festzustehen; er hat einen Eid im Himmel, soll er seine Seele mit Meineid beladen? Es ist von verschiedenen Seiten darauf hingewiesen worden, dass Shylock keineswegs durch die christlicher Seits hervorgehobene Nothwendigkeit der Gnade, sondern vielmehr durch sein eigenes Lebensprinzip, den Buchstabendienst, überwunden wird; der Buchstabe, der sein Gott war, kehrt sich mit tödtlicher Spitze gegen ihn selbst. Es war um so weniger anders zu erwarten, als — nach unsern Begriffen — auch Shylock's christliche Gegner keineswegs durch die That beweisen, dass sie von der hohen Bedeutung der Gnade in ihrem vollen Umfange durchdrungen sind. Zwar weist der Doge den Juden mit einer gewissen Selbstgefälligkeit darauf hin,

> Damit du siehst, welch andrer Geist uns lenkt,
> So schenk' ich dir dein Leben, eh' du bittest.

Wir können jedoch nicht unterlassen, uns diesen 'andern Geist' etwas näher anzusehen. Portia hat dem Juden in fürchterlicher Steigerung auseinandergesetzt, dass er nach dem Gesetze der Republik Habe und Leben verwirkt hat, weil er, als ein Fremder, einem ihrer Bürger 'durch Umweg und auch gradezu' nach dem Leben getrachtet habe. Die eine Hälfte seines Vermögens fällt seinem Gegner, die andere dem Staate zu, wenn die letztere nicht im Gnadenwege zu einer Busse gemildert wird. Sein Leben liegt in

der Hand des Dogen, welcher nach seinem ausschliesslichen Ermessen darüber zu verfügen hat. Das Leben also wird ihm vom Dogen, noch ehe er bittet, geschenkt; auf Antonio's Vorschlag wird ihm weiter auch die dem Staate verfallene Hälfte seines Vermögens nachgelassen, und die ihm selbst zukommende Hälfte nimmt Antonio nur zur Nutzniessung bis zu Shylock's Tode an, um sie alsdann den rechtmässigen Erben, Lorenzo und Jessica, zu übergeben. Ausserdem muss Shylock, was sich eigentlich von selbst verstehen sollte, diese beiden zu Erben alles dessen einsetzen, was er bei seinem Tode hinterlassen wird. In Wahrheit verliert also Shylock ausser den dreitausend Dukaten, die er dem Antonio vorgeschossen, nur die Hälfte seines Vermögens, und auch diese bleibt wenigstens seinen Erben erhalten. Dem drakonischen Gesetze Venedigs gegenüber kann das immerhin als eine milde Strafe betrachtet werden, obwohl sie schwer auf dem Juden lastet:

> Nein, nehmt mein Leben auch, schenkt mir das nicht!
> Ihr nehmt mein Haus, wenn ihr die Stütze nehmt,
> Worauf mein Haus beruht; ihr nehmt mein Leben,
> Wenn ihr die Mittel nehmt, wodurch ich lebe.[1]

Nun aber kommt die letzte, gleichfalls von Antonio vorgeschlagene Bedingung: Shylock soll sofort Christ werden; erfüllt er diese und die vorhergehenden Bedingungen nicht,

---

1) Man vergleiche die Stelle bei Marlowe (ed. Dyce, 1862, p. 150):

> BAR. *You have my goods, my money, and my wealth,*
> *My ships, my store, and all that I enjoy'd;*
> *And having all, you can request no more,*
> *Unless your unrelenting, flinty hearts*
> *Suppress all pity in your stony breasts,*
> *And now shall move you to bereave my life.*
> FERN. *No, Barabas; to stain our hands with blood*
> *Is far from us and our profession.*
> BAR. *Why, I esteem the injury far less,*
> *To take the lives of miserable men*
> *Than be the causers of their misery.*
> *You have my wealth, the labour of my life,*
> *The comfort of mine age, my children's hope;*
> *And therefore ne'er distinguish of the wrong.*

so widerruft der Doge den ihm gewährten Pardon. Shylock hat also nur die Wahl zwischen sofortigem Tode einerseits und Abschwörung seines Glaubens und Uebertritt zur Religion seiner Todfeinde andererseits. Dieser aus Marlowe entlehnte Zug[1] geht nach unserem heutigen Gefühl über den Begriff der Strafe hinaus; es ist nicht mehr poetische Gerechtigkeit oder tragische Vergeltung, es ist geistige und sittliche Vernichtung, die auch den physischen Tod zur unausbleiblichen Folge haben muss. Die Nachsicht in Bezug auf die Vermögens-Einziehung wird hierdurch mehr als aufgehoben. Wo bleibt hier Horn's 'fast selige Idee von der versöhnenden Liebe und der vermittelnden Gnade?'. Die Todesstrafe wäre im Vergleich zu dieser Marter milde gewesen. Wie schwer Shylock auch gefehlt hat, wie sehr wir auch seinen Charakter verabscheuen und verdammen, so können wir uns doch, wenn er, von der Gnade des Dogen zermalmt, aus dem Gerichtshofe hinauswankt, eines augenblicklichen Mitleids mit ihm nicht erwehren, ja wir fühlen uns geneigt, jener 'schönen blassen Brittin' beizupflichten, die nach H. Heine bei der Vorstellung heftig weinend ausrief: '*The poor man is wronged!*'[2] Wir befinden uns durchaus in der entgegengesetzten Stimmung Hebler's, welcher meint (S. 74), wir dürften ungenirt mitlachen, wenn Gratiano nicht bloss an dem vereitelten Plane, sondern auch an der Aussicht Shylock's auf den Galgen seinen Spass hat.

Man ist über diesen Punkt meistens leicht und beschönigend hinweggegangen, als käme wenig oder nichts darauf an. 'Die Sache wird nur dadurch erträglich, meint Rümelin, dass man sich bewusst bleibt, auf dem Boden einer märchenhaften Handlung zu stehen, bei der das Einzelne

---

1) Er findet sich ähnlich auch anderwärts. '*In Vincent of Beauvais*, sagt Warton H. E. P. I, CXCVII, m, *there is a story of a bond between a Christian and a Jew; in which the former uses a deception which occasions the conversion of the latter.*'

2) Heine, Shakspeare's Mädchen und Frauen (Jessica). Sämmtliche Werke (Hamburg 1875) III, 307.

nicht so genau zu nehmen ist.' Rümelin ermahnt dabei diejenigen, welche Shakespeare durchaus zu einem christlichen Dichter stempeln wollen, sich diese Stelle *ad notam* zu nehmen; denn wem der Glaube seiner Kirche eine wirkliche Herzenssache sei, dem werde so etwas auch nicht einmal beiläufig aus der Feder fliessen. Nur Hebler (S. 98 fg.) lässt sich näher auf den Gegenstand ein. Nachdem er über Portia's Christenthum gesprochen — er nennt sie die idealste Christin, die jemals im Leben oder in der Kunst dagewesen — fährt er folgendermassen fort: 'Gegen ein solches Shakespeare'sches Christenthum kann das Judenthum eines Shylock kein Recht behalten, und wir finden von hier aus sogar das Verlangen, dass dieser sich taufen lasse, — — mehr scheinbar als wirklich hart. Shylock hat gegen Antonio und dessen Grundsätze vollständig den Kürzern gezogen — etwas Anderes als das Bekenntniss dieser von Niemand tiefer als von dem Besiegten selbst empfundenen Thatsache hat dessen Taufe zunächst nicht zu bedeuten. So wenig als Portia's Empfehlung der christlichen Gnade wie ein gewöhnlicher Bekehrungsversuch anzusehen ist, ebensowenig vermögen wir in Antonio's Verlangen eigentlichen Zelotismus zu erkennen. Auch darf die Abschwörung der bisherigen Religion Einem eher zugemuthet werden, wenn es mit der Anhänglichkeit an diese doch nicht weit her ist. Das, was dem Shylock *wirklich* Religion ist, sein Wuchertreiben, kann er, wenn er will, auch mit gewaschenem Kopfe und unter christlichen Formen und Floskeln fortsetzen; er wird mehr Concurrenten finden, als ihm lieb ist. Dennoch bleibt für unser Gefühl, das absolut allen Religionszwang verwirft, ein Rest wirklicher Härte in dem Begehren des Antonio zurück. Hart kann Shakespeare zuweilen sein, nur nie weichlich, nie sentimental.'

So urtheilt Hebler. Die Sache ist damit jedoch keineswegs erschöpft oder erledigt. Zunächst scheint soviel klar, dass es nicht fanatischer Hass oder grausame Rache oder gar schadenfroher Hohn ist, was dem Antonio die Bedingung eingiebt, dass Shylock sich taufen lassen solle. Antonio hat zwar von Anfang an den Juden mit Schmähungen

und Misshandlungen verfolgt, das ist aber auch der einzige Flecken an seinem Charakter. Im Uebrigen zeichnet er sich durch Milde, Wohlwollen und Herzensgüte aus, und es ist nicht anzunehmen, dass sich sein Judenhass zu solcher Grausamkeit versteigen sollte, zumal in demselben Augenblicke, wo er bezüglich der Vermögenseinziehung einen unzweideutigen Beweis seines Edelmuthes giebt. Seine Forderung des Religionswechsels entspringt mithin aller Wahrscheinlichkeit nach einem andern Beweggrunde, und wir werden schwerlich fehl gehen, wenn wir denselben in der allgemeinen religiösen Ueberzeugung des Mittelalters suchen, nach welcher nur die Bekenner des Christenthums der Erlösung und ewigen Seligkeit theilhaftig werden konnten. Dass die Juden ewig verloren sind, weiss auch Marlowe's Barabas:

I am a Jew, and therefore am I lost,

sagt er, und die sterbende Abigail richtet an ihren Beichtvater als letzte Bitte die Worte:

Convert my father, that he may be saved.

Es ist bekannt, wie sich diese Ueberzeugung bis zu dem Glauben steigerte, dass es ein verdienstliches Werk sei, den Nicht-Christen selbst wider ihren Willen zu den Segnungen des Christenthums zu verhelfen, d. h. sie gewaltsam zu bekehren.[1] Unter diesem Gesichtspunkte erscheint der

---

1) Schon Augustinus hat das 'Nöthige sie hereinzukommen' in diesem Sinne gegen die Donatisten angewandt. Die katholische Kirche ist die allein seligmachende; *extra ecclesiam nulla salus.* 'Dieser Satz wird auch von der lutherischen Kirche vindicirt, nur mit dem Unterschiede, dass in der lutherischen Kirche nicht die wahre Kirche mit der äussern Erscheinung der Kirche identificirt wird; die katholische Kirche verlangt aber ausdrücklich, dass man ein äusseres Glied der äusseren Kirche sei; wo nicht, so gehört man zum *regnum diaboli.*' Hofmann, Symbolik (Leipzig 1857) S. 27, 7. Die Taufe ist danach zur Seligkeit absolut nothwendig. Ebenda 79. 'Eine Verlockung zum Christenthum hat schon Gregor wenigstens der Kinder wegen für unbedenklich gehalten, und mehrmals wurden Einrichtungen getroffen, um die Juden zur Anhörung von Bekehrungspredigten zu zwingen.' Hase, Kirchengeschichte 346. Entgegenstehende päpstliche Anordnungen, dass die Juden zum Glauben nicht gezwungen werden sollten, konnten als nicht folgerichtig auf die öffentliche Meinung und das Volksgefühl unmöglich Einfluss haben.

Vorschlag Antonio's und das Verfahren des Dogen in einem andern Lichte, und es begreift sich, dass sie den dem Juden aufgegebenen Religionswechsel gleichfalls als einen Gnadenbeweis ansehen; sie wollen dadurch seine Seele vom ewigen Verderben retten. Es bedarf keiner weitern Ausführung, wie dieser Glaubenssatz der römischen Kirche den Keim zum entsetzlichsten Fanatismus enthielt und mit dem glühendsten Juden- und Ketzerhasse Hand in Hand ging; die Geschichte des Mittelalters liefert fast auf jedem Blatte die Beweise. 'Bei der grossen europäischen Judenverfolgung im Jahre 1349, so erzählt Menzel,[1] liess man in Strassburg alle Juden, die das Crucifix nicht küssten, 900 an der Zahl, auf einem einzigen grossen Holzstoss verbrennen [an welchen der Name der Brandgasse, *Rue Brûlée*, noch heutigen Tages erinnert]. Nur Kinder wurden gerettet, die man vor den Augen der Eltern taufte. Elfhundert Strassburger Juden entgingen dem Tode, indem sie das Kreuz küssten und Christen wurden.' Man liess also den Juden nur die Wahl zwischen Uebertritt oder Tod, buchstäblich wie es Shakespeare in unserm Stücke gethan hat.

Haben wir uns so auf Shakespeare's Boden versetzt, so zeigt sich uns, dass sich sein Publikum in einer andern Stellung zum Kaufmann von Venedig befand als das heutige. Sein Publikum steckte noch tief in Judenhass und Judenverachtung und war noch weit davon entfernt, im Juden einen gleichberechtigten Mitmenschen und Staatsgenossen zu sehen.[2] Demgemäss nahm es an der gewaltsamen Bekehrung keinen Anstoss, sondern fand sie von seinem Standpunkt aus gewiss ganz in der Ordnung und erblickte eine gnädige Strafe darin. Wer an Marlowe's Juden von Malta und ähnlichen Schauerstücken Gefallen fand, weidete sich

---

1) Geschichte der Deutschen (Stuttgart und Tübingen 1843) S. 457.

2) Die Juden waren, über 15,000 an Zahl (nach Stow, A Survey of London ed. Thoms p. 106), von Eduard I aus England verbannt worden und wurden erst durch Cromwell wieder zugelassen. S. Elze, William Shakespeare S. 149. Wie Drake, Shakspeare and his Times (Paris 1838) p. 463, behauptet, wäre der Judenhass der Engländer obendrein noch künstlich angefacht worden.

sicherlich auch an Shylock's Verzweiflung und lachte 'ungenirt' über Gratiano's Verhöhnung desselben. '*To undo a Jew is charity, and not sin*' sagt Ithamore bei Marlowe am Schlusse des vierten Aktes. Es kann nicht zweifelhaft sein, dass für des Dichters Zeitgenossen Shylock eine komische Figur war, und dass Burbage der allgemeinen Auffassung entsprach, wenn er ihn, wie es höchst wahrscheinlich ist, als ein komisches Zerrbild mit abschreckend jüdischer Maske gab. Die Maske allein, auf welche einige Aesthetiker grosses Gewicht legen, möchte schwerlich ein ausreichender Beweis für die komische Auffassung sein, denn wie aus Marlowe's Juden von Malta und aus Rowley's Search for Money (1609) hervorgeht, wurde Barabas von Alleyn und seinen Nachfolgern mit derselben hässlichen Judenmaske gegeben, und Barabas war sicherlich kein komischer Charakter.[1] In Erwägung jedoch, dass wir es hier mit einem Lustspiele zu thun haben, darf immerhin angenommen werden, dass Shylock's Maske auf komische Wirkung berechnet war und diesem Zwecke wesentlich diente. Wir stimmen also insoweit mit Hebler und Rümelin überein, als wir nicht zweifeln, dass des Dichters Publikum (nicht er selbst, wie Rümelin ebenfalls behauptet) den Shylock zu den komischen Personen gezählt hat. Anders aber steht es mit dem heutigen Publikum. Für uns ist das Judenthum als solches kein Gegenstand des Hasses und der Verachtung mehr; die Juden sind endlich, wenigstens im Prinzip, unsere gleichberechtigten Mitbürger geworden. Hier ist ein Punkt,

---

1) Der auffallendste Gesichtszug war die grosse orientalische Nase. Ithamore sagt zu Barabas (Akt II, Dyce p. 157): '*O, brave, master! I worship your nose for this*', und bei Rowley wird Jemand beschrieben '*as having his visage (or vizard) like the artificiall Jewe of Malta's nose.*' S. Dyce, The Works of Chr. Marlowe p. XXIII. An einer andern Stelle nennt Ithamore den Juden '*a bottlenosed knave*' und an einer dritten redet er ihn sogar bloss mit '*nose*' an. — Nach der von Collier (Memoirs of the Principal Actors in the Plays of Shakespeare 52 ff.) veröffentlichten, jedoch schwerlich echten 'Funeral Elegy' auf Burbage spielte dieser den Shylock in einer rothen Perrücke; '*with the red-hair'd Jew,* heisst es bei der Aufzählung seiner Rollen, *which sought the bankrupt merchant's pound of flesh.*' Die Nase wird hier nicht erwähnt.

wo der Fortschritt der sittlichen Ideen seit Shakespeare zu einer wesentlich andern sittlichen Anschauung geführt hat. Die Verurtheilung alles Religionszwanges und die rechtliche und sittliche Toleranz haben sich wenigstens in den protestantischen Ländern zu allgemeiner Geltung durchgekämpft. Für uns ist Shylock kein komischer Charakter mehr, wir vermögen über den ihm aufgezwungenen Uebertritt nicht mehr leicht hinwegzugehen, geschweige zu lachen, mag uns die ästhetische Kritik die Sache vordemonstriren wie sie will. Durch diese Veränderung des sittlichen Standpunktes ist für uns auch eine gewisse Zwiespältigkeit in das Stück gekommen, die es für Shakespeare's Zeitgenossen nicht besass.

Wie aber verhielt sich der Dichter selbst zu diesen Fragen? Stand er auf derselben Stufe religiöser Beschränktheit und Unduldsamkeit wie sein Publikum? Oder war er ihm vorausgeeilt und näherte er sich mit dichterischer Sehergabe der gegenwärtigen Toleranz? Wohin ging seine Absicht bei der Schöpfung des Shylock-Charakters? Wollte er wirklich nur seinen Gründlingen ein Gaudium damit bereiten und ihnen einen willkommenen Stoff für rohe Ausgelassenheit und Lachlust liefern? Nach dem Gesagten ist es uns unmöglich zu einer solchen Ansicht zu gelangen. Shakespeare ist auch hier nicht aus seiner 'verzweifelten Objektivität' herausgetreten; für ihn war Shylock weder ein komischer noch ein tragischer, sondern lediglich ein historischer oder thatsächlicher Charakter, und er hat auch hier der Welt den treuesten und untrüglichsten Spiegel vorgehalten, ohne uns seine persönliche Meinung anders als höchstens zwischen den Zeilen anzudeuten.[1] Ausser der grossen Apostrophe in III, 1 und dem bereits hervorgehobenen Umstande, dass der Dichter Shylock's wahnsinniges Hülfsgeschrei in den Strassen nur berichten lässt, lesen wir diese Andeutungen namentlich aus der fünften Scene des dritten

1) Dazu stimmt, dass das Stück auf dem Titel der Quartausgaben (bis 1652 einschliesslich) eine '*History*' genannt wird, während es die Folio bekanntlich unter die Komödien eingereiht hat.

Aktes heraus, wo Lanzelot der Jessica seine in witzige Clowns-Spässe eingekleidete Ueberzeugung ausspricht, dass sie verdammt sei, da die Sünden der Väter an den Kindern heimgesucht würden; es bleibe ihr nur noch eine Art von Bastard-Hoffnung, nämlich die — schon erwähnte — Annahme, dass sie nicht des Juden Tochter sei. Als Jessica erwidert, dass alsdann die Sünden ihrer Mutter an ihr heimgesucht werden würden, bleibt er dabei, dass sie auf die eine und die andere Art verloren sei. Mit unzweideutiger Anlehnung an eine Lehre des Apostels Paulus[1] beruft sich Jessica jetzt auf ihren Mann, der sie zur Christin gemacht habe, und durch den sie selig zu werden hoffe. Lanzelot findet jedoch dieses Christenmachen sehr tadelnswerth; es gebe ohnedem schon Schweinefleisch-Esser genug, und wenn das so fortgehe, werde bald kein Schnittchen Speck mehr zu haben sein. Als Lorenzo dazu kommt, beklagt sich Jessica bei ihm, Lanzelot habe ihr gerade heraus gesagt, im Himmel sei keine Gnade für sie, weil sie eines Juden Tochter sei, und habe die Christen wegen ihrer Judenbekehrungen getadelt. Lorenzo geht nicht darauf ein, sondern kehrt den Spiess gegen Lanzelot um, indem er ihm wegen seiner Liebschaft mit einer Mohrin zu Leibe geht; ihm selbst werde es leichter fallen, sich wegen der Judenbekehrung, als dem Lanzelot, sich wegen dieser Schwängerung zu verantworten.

Diese Unterredung ist unverkennbar das Präludium zu der dem Shylock in der Gerichtsscene gestellten Bedingung; sie giebt so zu sagen den Accord und die Tonart dafür an. Das ist ihre Bedeutung im Stücke, andernfalls wäre sie ein unverbundenes und überflüssiges Beiwerk. Welches aber ist diese Tonart? Wenn wir an Lanzelot's Verspottung der Chiromantie in II, 2 und der Traumdeuterei in II, 5 denken, so möchte es schwer sein, in seinem Gespräche mit der Jessica etwas anderes als eine witzige Verspottung der Kirchenlehre und der Judenbekehrung zu erblicken. Hin-

1) 1 Korinth. 7, 14: Der ungläubige Mann ist geheiliget durch das Weib, und das ungläubige Weib wird geheiliget durch den Mann.

sichtlich der Judenbekehrung kann möglicher Weise irgend ein Zeitvorgang Shakespeare's Witz und Spott herausgefordert haben. Mag sich das verhalten, wie es will, so kann wol das ernsthafte Correlat zu dieser scherzhaften Betrachtung der Sache kaum ein anderes sein, als dass der Dichter hier unter der Schellenkappe des Humors den dem Shylock auferlegten Religionswechsel für seine Person missbilligt. Obendrein wird die Taufe dem Juden nichts helfen; trotz des angenommenen Scheinchristenthums wird er verdammt sein und bleiben. Die Christen überdies bedanken sich für solche Uebertreter, die ihnen weder Nutzen noch Ehre bringen und nur das Schweinefleisch vertheuern – ähnlich wie Fiesco zum Mohren sagt, als dieser Christ werden will, um dem Strick zu entgehen: 'Die Kirche bedankt sich für die Blattern des Heidenthums.' Rümelin hat in diesem Punkte ganz Recht, nur sollte er seine Bemerkung nicht auf die Gerichtsscene, sondern auf diese Gartenscene zwischen Lanzelot und Jessica bezogen haben; wäre dem Dichter der Kirchenglaube Herzenssache gewesen, so hätte er den Lanzelot nicht in dieser Weise sprechen und durch ihn ein solches Streiflicht auf die Verurtheilung Shylock's fallen lassen können. Für ihn lag aber der Schwerpunkt der Religion in der Pflichtübung und Sittlichkeit, nicht im Dogma. Von diesem Standpunkte aus konnte er auch unmöglich mit der Behandlung einverstanden sein, welche den Juden seitens des Staates und der Gesellschaft zu Theil wurde; die tieferen Motive, welche er, um mit Rümelin zu reden, 'dem Juden *en passant* aus seinem reichen Schatze zugeworfen hat', sind es eben, welche seiner persönlichen Ueberzeugung zum Ausdruck dienen und uns den Glauben verbieten, als könne er den Shylock als eine komische Figur beabsichtigt haben. Zugleich hat er aber auch durch dieselben seinem Publikum eine freilich wol wenig beherzigte Lection ertheilt.

Warum aber, wenn der Dichter von seinem freiern und duldsamern religiösen Standpunkte aus die mehr oder minder gewaltsame Judenbekehrung missbilligte, lässt er sie dem Shylock zur Bedingung machen? Der Jude konnte ja

mit der Geldstrafe davonkommen, wäre sie auch härter ausgefallen als es gegenwärtig der Fall ist. Die Gegensätze hätten sich dann in dem als Lustspiel angelegten Stücke minder schroff und unvermittelt gegenüber gestanden, und die Bühnenwirkung wäre schwerlich geringer gewesen. Allein die dramatische Dichtung ist, wie bemerkt, für Shakespeare ein Spiegel, kein Kaleidoskop; es ist nirgends seine Art, zu verschönern, zu dämpfen oder zu vertuschen. Er giebt uns Welt und Geschichte wie sie sind, selbst auf die Gefahr hin, hier und da einem naturalistischen Landschaftsmaler zu gleichen, ja er besitzt eine unleugbare Vorliebe für die scharfen und markigen Umrisse, auch wenn sie sich nicht überall innerhalb der Schönheitslinie halten. Ueberdies wollte sein Publikum den Shylock unter allen Umständen zerschmettert sehen, wie Lessings Patriarch den Juden auf alle Fälle verbrannt wissen will. Ja es scheint fraglich, ob selbst wir damit einverstanden sein würden, wenn einmal versuchsweise die Bedingung der Taufe bei der Aufführung gestrichen würde. Dass das Stück auf jenem märchenhaften Boden steht, wo es etwas bunt und toll herzugehen pflegt, wollen wir dabei nicht weiter geltend machen.

Gleichsam als hätte Shakespeare gefühlt, dass die Naturwahrheit der Gerichtsscene in diesem Punkte etwas zu weit geht, entschädigt er uns im fünften Akte durch doppelte Süssigkeit; er hat offenbar die Nothwendigkeit erkannt, die Disharmonie aufzulösen und seine Dichtung in die heitere Region der romantischen Komödie zurückzuführen. Seinem Publikum erschien die Verurtheilung Shylock's aus den entwickelten Gründen allerdings nicht als ein tragischer Abschluss, und es konnte nicht auf den modernen Gedanken kommen, dass das Stück hier zu Ende sein sollte; es wird mithin den fünften Akt noch viel weniger überflüssig gefunden haben als wir es heutigen Tages bei richtiger Auffassung thun. Mit dem Grundgedanken des Besitzes hängt das zauberische kleine Utopien in Belmont insofern zusammen, als nur auf der Grundlage des Reichthums diese Entwickelung eines sich in so selbstbewusster Unabhängigkeit

und freier Heiterkeit bewegenden Lebens möglich ist. Die Anknüpfung an Marlowe scheint uns auch hier nicht fern zu liegen; hat uns dieser, allerdings im Geiste seines Barabas, in den vollgehäuften Speichern und Schatzkammern das Ideal des Reichthums geschildert, so führt uns Shakespeare hier in sein Eldorado irdischen Besitzes. Während es sich bei Barabas und Shylock, wie auch bei Antonio, eben so wohl um den Erwerb wie um den Besitz handelt, ist der erstere hier völlig ausgeschlossen. Im Gegensatze zu dem schwimmenden Gute der Kaufherren, das von Wind und Wellen, von Land- und Wasserdieben abhängig ist, haben wir es hier mit einem festbegründeten, von Geschlecht zu Geschlecht sich vererbenden Grundbesitz zu thun. Denken wir uns die Portia mit der Sorge um Erwerb oder gar um des Lebens Nothdurft behaftet, so haben wir keine Portia mehr. Ihr Lebenselement ist die auf der Grundlage gesicherten Besitzes beruhende Uebung edelster Humanität, die Förderung und der Genuss des Guten und Schönen. Die innere Selbständigkeit, welche ihr Charakter durch die äussere Unabhängigkeit gewonnen hat, giebt ihr unleugbar einen leisen Anflug von Männlichkeit, wogegen sich bei Antonio eine entgegengesetzte Wirkung des Reichthums, ein Anflug von Weiblichkeit, offenbart. Portia würde mit ihrem Reichthum und in ihrer völlig verwaisten Stellung der Gefahr der Unweiblichkeit ausgesetzt sein und der Emancipation zum Opfer fallen, wenn sie nicht durch die letztwillige Verfügung ihres Vaters in der dem weiblichen Geschlechte geziemenden Sphäre der Gebundenheit und Unterordnung gehalten würde. Wie glücklich des Vaters Absicht in diesem Punkte erreicht worden ist, beweisen die schönen, aus echtester Weiblichkeit fliessenden Worte, mit denen sie sich und alles Ihrige dem neuerwählten Gatten zu eigen giebt. Ihr Reichthum würde ihr nur zum Verderben gereichen, wenn es ihr nicht auf diese Weise zum Bewusstsein gebracht würde, dass es sittliche Bande sind, welche die Gesellschaft zusammenhalten, Bande, denen sich auch der weltlich Unabhängigste nicht zu entziehen vermag, wenn er nicht wie Shylock in unsittlicher Selbstsucht und Ver-

knöcherung untergehen soll. Portia murrt zwar gelegentlich über die ihr auferlegte Beschränkung und klagt über die böse Zeit, welche Eignern ihre Rechte vorenthält, allein das geschieht in einem Augenblicke der Erregung, wie ihm wol Jeder einmal ausgesetzt ist; ihren wahren Vorsatz spricht sie I, 2 aus: 'Sollte ich so alt werden wie Sibylla, will ich doch so keusch sterben wie Diana, wenn ich nicht dem letzten Willen meines Vaters gemäss erworben werde.' Bei ruhiger Ueberlegung ist sie von der Weisheit und Fürsorglichkeit des väterlichen Gebotes durchdrungen — auch Nerissa stimmt ihr bei — und die Pflichttreue, mit welcher sie demselben nachlebt, gehört zu ihren schönsten Charakterzügen. Was geschehen wäre, wenn ein widerwärtiger Zufall, wie er bisweilen auch die weisesten Anordnungen zu Schanden macht, einen Konflikt herbeigeführt hätte, darüber brauchen wir uns den Kopf nicht zu zerbrechen; der Dichter hat durch die Charakterisirung der Freier wie der Kästchen dafür gesorgt, dass diese Furcht nicht in uns aufkommt und hat im Gegentheil von vorn herein die Zuversicht auf den Sieg der echten Liebe in uns zu erwecken gewusst. Portia's ganzes Wesen ist auf Echtheit und Tüchtigkeit gestellt, und da die Absicht der väterlichen Anordnung dahin geht, sie vor unechtem Scheinwesen zu bewahren, so kann sie sich nicht in innerm Widerspruche mit derselben befinden. Ueberdies dienen die Bedingungen bei der Kästchenwahl dazu, unwürdige und unliebsame Freier zu verscheuchen, wie den französischen Hampelmann, den deutschen Trunkenbold und den neapolitanischen Dilettanten im ehrsamen Hufschmiede-Handwerk. Der Vater hat, um es mit dürren Worten zu sagen, nicht gewollt, dass sie einem Freier zur Beute werde, der sie nur um des Goldes und Silbers willen wählt, der in der Ehe nur äusseres, nicht inneres Glück sucht, der nur ihren Besitz, nicht ihre Person liebt. Und doch — seltsamer Widerspruch! — unternimmt gerade Bassanio den Zug nach Belmont, um 'das goldene Vliess' zu erobern, während diese Absicht dem Marocco und dem Arragon bei ihrem eigenen fürstlichen Reichthum kaum aufgebürdet werden kann. Bassanio ist nicht bloss

arm, sondern tief verschuldet und hat dem Antonio schon viel Geld gekostet; das will er jetzt wiedererlangen, wie er als Knabe einen Pfeil dem andern nachgeschickt und so beide wiedergefunden hat. Dies neue Räthsel ist nur so zu lösen, dass sich Bassanio trotz seines jugendlichen Leichtsinnes und seiner Verschwendung doch als ein tüchtiger und echter Charakter bewährt, der nicht bloss Portia's Reichthum, sondern noch mehr sie selbst liebt. Er hat eben nur seinen wilden Hafer gesäet, und den Schluss, den Portia aus seinem Charakter auf den des Antonio zieht, können wir eben so füglich zu Bassanio's Gunsten umkehren. Die den Antonio umgebende Gruppe überragt er um eines Hauptes Länge; er besitzt, nach Lanzelot's Anwendung des Sprichwortes, die Gnade Gottes, während Shylock genug hat. Auch hinsichtlich seines Standes scheint ihn der Dichter höher zu stellen als die Uebrigen. Dem Antonio ist er nicht bloss durch herzliche Freundschaft, sondern auch durch Verwandtschaft verbunden; '*your most noble kinsman*' nennt ihn Solanio I, 1 gegen Antonio. Antonio's schwärmerische Neigung für ihn hat etwas Väterliches, und das Verhältniss ist durchaus dem zwischen Messer Ansaldo und Giannetto nachgebildet; Antonio's Wunsch, seinen Liebling vor seinem Tode wenigstens noch einmal zu sehn, ist sogar wörtlich dem Pecorone entnommen.

In wiefern übrigens Antonio dem Shylock als Gegenbild gegenüber steht, ist bereits von Gervinus zur Genüge ausgeführt. Für Shylock ist der Besitz an sich alles, für Antonio nichts, nicht einmal Mittel zum Lebensgenuss. Shylock lebt und erwirbt nur für sich, Antonio nur für Andere. Shylock steht vereinsamt da, denn Tubal und Chus sind nur seine Handlanger beim Geschäft, während Antonio von einem Schwarm von Freunden und Anhängern umgeben ist, von denen die Mehrzahl freilich durch seinen Reichthum angelockt sein mag; doch sind sie sämmtlich von aufrichtiger Hochachtung und herzlichem Mitgefühl für ihn erfüllt und kehren ihm in der Stunde der Noth nicht den Rücken, wie es Timon's Schmarotzer thun. Seine einzige Freude besteht darin, diese Tagesschmetterlinge lustig

und guter Dinge zu sehen, wie sie sich ihrerseits bestreben, ihn zu erheitern. Warum er melancholisch ist, wissen weder seine Freunde, noch weiss er es selbst. Bloss, weil er nicht lustig ist. Die Thatsache ist, dass ihn der Reichthum abgestumpft, übersättigt und verweichlicht hat; die Erfüllung ist allen seinen Wünschen auf dem Fusse gefolgt, wenn nicht vorausgeeilt — was soll er noch wünschen? Ausserdem hat er keine Familie, für deren Zukunft er zu sorgen hätte, an deren Gedeihen er sich erfreuen könnte. Trotz seiner Freunde steht er in dieser Hinsicht gleichfalls vereinsamt da, und eine vollkommene Gleichgültigkeit nicht nur gegen den Besitz, sondern gegen das Leben selbst hat sich seiner bemächtigt; nur um Bassanio's willen liebt er die Welt noch (II, 7). Er geht zwar Shylock erst mit Bitten an (III, 3), ergiebt sich aber, als diese vergeblich sind, mit Gelassenheit in sein Schicksal und will ganz damit einverstanden sein, wenn nur der Jude tief genug schneidet; er fühlt sich zu schwach, seinen Reichthum, den er für verloren hält, zu überleben:

> Denn hierin zeigt das Glück sich gütiger
> Als seine Weis' ist; immer lässt es sonst
> Elende ihren Reichthum überleben,
> Mit hohlem Aug' und falt'ger Stirn ein Alter
> Der Armuth anzusehn; von solchem Elend
> Langwier'ger Busse nimmt es mich hinweg.

Er fühlt, dass er ein angestecktes Schaf der Heerde und zum Tode am tauglichsten ist;

> die schwächste Frucht
> Fällt vor den andern, und so lasst auch mich.

So ist er voll Weichherzigkeit, Milde und Herzensgüte, und Shylock ist der einzige Mensch gewesen, gegen den er diese Vorzüge seiner Natur verleugnet hat. Gervinus, so sehr er auch gegen Shylock eingenommen ist, kann daher doch nicht umhin, in der von Antonio ausgestandenen Kümmerniss und Todesangst eine wohlverdiente Strafe zu erkennen und anzunehmen, dass er sich den Vorgang werde zur Lehre dienen lassen. Uebrigens ist es wieder ein meisterhafter Zug Shakespeare's, dass er den Antonio nicht

unschuldig leiden lässt, wie das mit Messer Ansaldo im Pecorone der Fall ist, der sich mit keinem Worte gegen den Juden von Mestre vergangen hat.

Unter den Klängen berauschender Musik und den Düften südlicher Blumenpracht kommen in Belmont alle Hauptpersonen des Stückes, mit Ausnahme Shylock's, zusammen. Dem Antonio theilt die allen überlegene Portia die frohe Kunde mit, dass drei seiner Galeonen reichbeladen auf der Rhede angelangt sind und giebt ihn dadurch dem Leben vollständig zurück. Die kleine Jessica, die bei den Tönen süsser Musik nicht lustig sein kann, — beiläufig ein Zug, der sehr zu ihren Gunsten spricht — wird hoffentlich durch das von Nerissa überbrachte Testament ihres Vaters desto heiterer gestimmt. Auch die (dem Pecorone entnommene) ziemlich heikle Episode von den verschenkten Ringen löst sich in übersprudelnder Heiterkeit auf, und so stehen wir am Schlusse des Stücks, das wir trotz allem als ein dramatisches Juwel in seiner unsterblichen Schönheit nicht minder sorgfältig hüten wollen, als Bassanio und Gratiano die Ringe ihrer Frauen.

VII.

DIE ABFASSUNGSZEIT DES STURMS.

Wenn es in dem schwierigen Kapitel über die Chronologie der Shakespeare'schen Dramen einen minder schwierigen und minder dunkeln Punkt zu geben scheint, so ist dies der Sturm, seitdem Malone's bestechende Abhandlung[1] zu der allgemeinen Annahme geführt hat, dass derselbe in das Jahr 1611 zu setzen sei. Malone gründete seinen Beweis bekanntlich auf eine 1610 erschienene Schrift von Silvester Jourdan, A Discovery of the Bermudas, otherwise called the Isle of Divels; &c., an welche sich Shakespeare bei seiner Schilderung des Schiffbruchs und der Insel angelehnt habe. Die dadurch gewonnene Zeitbestimmung erhielt eine merkwürdige Bestätigung durch die Notiz in Cunningham's Extracts from the Accounts of the Revels at Court, wonach der Sturm — jedenfalls als ein neues Stück — am 1. November 1611 in Whitehall vor dem Könige aufgeführt wäre. Mit diesen äussern Angaben stehen innere Gründe, auf welche besonders von den deutschen Shakespeare-Forschern grosses Gewicht gelegt wird, im besten Einklange. Es liegt nahe zu glauben, dass der Dichter beim Prospero an sich selbst gedacht und dass er wie dieser seinen Zauberstab zerbrechen, sein Zauberbuch vergraben und mit Einem Worte vom Zauberspiel der drama-

---

1) An Account of the Incidents, from which the Title and Part of the Story of Shakspeare's Tempest were derived; and its true Date ascertained. By Edmond Malone. London, 1808—9. — Vergl. W. Irving, The Bermudas. A Shakespearian Research. In seinen 'Chronicles of Wolfert's Roost.'

tischen Poesie mit diesem Stücke Abschied nehmen will. Prospero's Schlussworte:

And thence retire me to my Milan, where
Every third thought shall be my grave,

deuten klar auf Shakespeare's Rückkehr nach Stratford hin. Carriere (Die Kunst im Zusammenhange der Culturentwickelung IV, 501—505) sieht demgemäss im Sturm nicht nur eine der letzten, sondern in der That die letzte Schöpfung Shakespeare's. Er habe, sagt er, seine Dichterlaufbahn unmöglich mit einem Missklange wie Troilus und Cressida oder Timon beschliessen können, sondern die Dissonanz harmonisch auflösen müssen; überdies sei später als 1611, wo der Sturm erschien, kein anderes Werk von ihm mehr beglaubigt. Das Maskenspiel ist nach Carriere sogar erst 1613 zur Vermählungsfeier des Pfalzgrafen mit der Prinzessin Elisabeth eingeschoben. Zu diesen ästhetischen Erwägungen fügt Hertzberg in der neuen Ausgabe der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung XI, 348 fgg. noch die concretern Gründe hinzu, welche er aus Stil und Versbau entnimmt. Als vorzüglichstes Kriterium gilt ihm der Procentsatz der weiblichen Versausgänge, die in Shakespeare's Dramen in regelmässiger Stufenfolge zunehmen sollen. Nach seiner Zählung betragen sie im Kaufmann von Venedig 15, im Sturm 32 und in Heinrich VIII 44 Procent, so dass der Sturm ziemlich weit ab vom erstern und am nächsten an den letztern gerückt wird, 'was ja, wie er hinzufügt, auch von anderer Seite hinlänglich constatirt ist.' Gegen das vereinte Gewicht dieser Argumente konnten die abweichenden Ansichten von Chalmers, Hunter und Klement nicht aufkommen. Chalmers macht — wie schon Malone — geltend, dass in den Wintermonaten 1612, namentlich am Weihnachtstage, ungewöhnlich heftige Stürme herrschten — an Einem Tage sollen über 100 Schiffe an der englischen Küste gescheitert sein — und glaubt, dass Shakespeare diesem Umstande die Anregung zu seinem Stücke verdanke, welches er demgemäss in das Jahr 1613 setzt. Allein von so durchaus äusserlichen Zufälligkeiten pflegt das Schaffen des dichtenden Geistes nicht beeinflusst zu werden, und der

ganze Inhalt des Sturms beweist, dass der Dichter dabei von ganz anderen Anregungen und Ideen ausgegangen und erfüllt gewesen ist. Hunter[1] und Klement[2] erklären im Gegensatze zu allen übrigen Kommentatoren den Sturm für ein Erzeugniss der mittlern Periode Shakespeare's und lassen es noch in Elisabeth's Regierungszeit fallen, Hunter in das Jahr 1596, Klement ohne sich für ein bestimmtes Jahr zu entscheiden. Die Schrift des letztern, der u. a. in der Hexe Sycorax das Bild der alten Königin erkennen will, kann auf keine eingehende Beachtung Anspruch machen. Hunter dagegen geht methodisch und mit Scharfsinn zu Werke, nur übersieht oder verschweigt er wesentliche Momente, wodurch seine Beweisführung hinfällig wird. Sein Hauptargument bildet der Prolog zu Every Man in his Humour, in welchem er (und nicht er allein) unzweideutige Anspielungen auf Shakespeare überhaupt und insbesondere auf den Sturm erblickt. Dieser Prolog wurde nach ihm bei der ersten Aufführung des Stücks auf dem Rose-Theater 1596 gesprochen, eine Annahme, die auch Gifford, der als Verherrlicher B. Jonson's *quand même* jede Anspielung auf Shakespeare daraus hinweginterpretirt, als unzweifelhaft hinstellt.[3] Das ist jedoch nichts weiter als eine subjective Behauptung, die durch keinerlei Gründe unterstützt ist, und es fehlt jeder Anhaltpunkt, um das Datum des Prologs zu bestimmen, da derselbe in der Quarto von 1601 fehlt und zuerst in der Folio von 1616 erscheint — jedenfalls ein sehr bedenklicher Umstand. Dass der Prolog bei der Aufführung des umgearbeiteten Stückes auf dem Blackfriars-Theater 1598 nicht füglich gesprochen worden sein kann, lässt sich schon aus dem bekannten Umstande schliessen, dass Shakespeare, wie wir durch B. Jonson selbst wissen,

---

1) Hunter, A Disquisition on the Scene, Origin, Date, &c. of Shakespeare's Tempest, 1839. Wieder abgedruckt in seinen New Illustrations of the Life, Studies, and Writings of Shakespeare, 1845, I, 123 fgg.

2) Shakespeare's Sturm. Leipzig 1846.

3) The Works of B. Jonson ed. Gifford (Moxon 1846, in 1 vol.) 9 seq. 14. Vergl. Baudissin, B. Jonson und seine Schule I, 438 fg., der sich gegen Gifford erklärt.

eine Hauptrolle (wahrscheinlich den alten Knowell) darin spielte. Sollte der Prolog auch nicht ausdrücklich auf Shakespeare gemünzt sein, so müssten doch die Zuhörer dabei mit Fingern auf ihn gewiesen haben, und obgleich wir keinen Grund haben von B. Jonson's Charakter besonders gut zu denken, so konnte er doch weder in der Böswilligkeit noch in der Unklugheit so weit gehen, einen der Hauptträger seines Stückes in so verletzender Weise herauszufordern. Andererseits konnte auch Shakespeare in der Gutmüthigkeit nicht so weit gehen, eine so stachlige Herausforderung unbeachtet hinzunehmen. Die Art und Weise, wie Gifford die Weglassung des Prologs in der Quarto zu erklären sucht, ist ausserordentlich schwach — er weiss keinen bessern Grund als '*the publisher's pleasure*' — und wenn er für die erste Aufführung einen Prolog für unentbehrlich hält, so liegt die Möglichkeit nahe, dass das Stück ursprünglich mit einem andern Prologe ausgestattet war. Von den innern Beweisgründen, welche Hunter zu Gunsten seiner Hypothese herbeizieht, mag nur angeführt werden, dass ihm die ungeschickte oder doch undramatische Exposition in I, 2 (Prospero's Erzählung an Miranda) auf eine frühe Abfassung hinzuweisen scheint. Auffallend ist es allerdings, was Hunter gleichfalls hätte geltend machen können, dass diese Exposition nicht dem Gebrauche gemäss den Nebenpersonen, sondern den Hauptpersonen selbst zugetheilt worden ist, allein irgend eine Beweiskraft für die chronologische Frage lässt sich dergleichen Erwägungen nicht zuschreiben: es kann ja auch eine Freiheit oder wenn man will Nachlässigkeit sein, die sich Shakespeare gerade in seiner reifsten Periode am ehesten gestatten durfte. Dasselbe gilt von der sehr richtigen Bemerkung, dass Shakespeare um 1611 das Stadium der romantischen Komödie längst hinter sich gehabt und sich mit ganz andern, hochtragischen Vorwürfen getragen habe. Hierauf lässt sich mit der Frage antworten, warum der Dichter nicht auch gegen das Ende seiner Laufbahn noch einmal einen 'Ritt in's alte romantische Land' habe machen können? Hunter legt auf dergleichen innere Gründe mit Recht geringes

Gewicht, weil er recht wohl weiss, dass sie selbst in den kundigsten und geübtesten Händen zu leicht zu Irrthümern führen. So weit man jedoch auf Stil und Versbildung bauen kann, sprechen sie gegen ihn, ohne dass sie darum ohne Weiteres für Malone in die Wagschale gelegt werden dürften. Dass Hunter den Sturm für identisch mit dem von Meres erwähnten Love's Labour's Won erklärt und dass er das Vorbild zur Prospero-Insel nicht in den Bermudas, sondern in der Insel Lampedusa erblickt, hat seiner Hypothese nur geschadet. Darauf liess sich nicht eingehen, und die neuesten Erklärer, Drake, Gervinus, Ulrici, Delius, sind daher wie gesagt sämmtlich um so lieber bei 1611 stehen geblieben, als dadurch alle Zweifel und Bedenken gelöst zu sein schienen. Gervinus erklärt die Anlehnung an Jourdan's Schrift für unleugbar und Hunter's Ansicht als durch Malone's und Cunningham's Daten von selbst beseitigt, bei welchem Ausdrucke er übersieht, dass Hunter erst nach Malone und (mit den Illustrations) auch nach Cunningham gekommen ist.

Nun giebt es aber eine, unseres Wissens noch nie in Betracht gezogene Stelle, welche uns das Concept verrückt und uns zu einer Revision der anscheinend so befriedigend geschlossenen Akten nöthigt. In B. Jonson's Volpone III, 2 stattet die blaustrumpfige Lady Politick Would-be dem sich krank stellenden Volpone einen Besuch ab und bringt die Unterhaltung auf die italienischen Dichter, ohne sich in ihrem Redefluss dadurch stören zu lassen, dass Volpone nichts davon hören will, sondern sich mit halblauten Verwünschungen abwendet. Die Stelle lautet folgendermassen:

VOLP. *The poet*
As old in time as Plato, and as knowing,
Says, that your highest female grace is silence.
LADY P. *Which of your poets? Petrarch, or Tasso, or Dante?*
Guarini? Ariosto? Aretine?
Cieco di Hadria? I have read them all.
VOLP. *Is every thing a cause to my destruction?* [Aside.
LADY P. *I think I have two or three of them about me.*
VOLP. *The sun, the sea, will sooner both stand still*
Than her eternal tongue! nothing can 'scape it. [Aside.

LADY P. *Here's Pastor Fido* —
VOLP. *Profess obstinate silence;*
That's now my safest. [Aside.
LADY P. *All our English writers,*
I mean such as are happy in the Italian,
Will deign to steal out of this author, mainly:
Almost as much as from Montagnié:
He has so modern and facile a vein,
Fitting the time, and catching the court-ear! &c.

'*Almost as much as from Montagnié!*' Gegen wen ist dieser Hieb geführt? Bei welchem Dichter der Elisabethanischen Zeit finden sich Entlehnungen aus Montaigne? Wir vermögen keine ausfindig zu machen, als die berühmten, fast wörtlich übertragenen Verse im Sturm II, 1. Man sollte glauben, dass bei der fortgesetzten, emsigen Durchforschung der Elisabethanischen Literatur solche Stellen nicht verborgen geblieben wären, wenn es deren gäbe. Allerdings lässt sich an Hamlet denken, und vermuthlich hat Jonson ihn gleichfalls im Sinne gehabt. Hamlet's Betrachtungen über die Ungewissheit des Todes und das 'Reifsein ist Alles' wie seine Gedanken über den Selbstmord haben ihr Vorbild in Essai XIX des ersten Buches *(Que philosopher, c'est apprendre à mourir)* und in Essai III des zweiten Buches *(Coustume de l'Isle de Cea)*. Der nicht nur im Hamlet II, 2, sondern auch anderswo bei Shakespeare ausgesprochene Gedanke, dass nichts an sich weder gut noch böse sei, sondern dass unser Denken es dazu mache, könnte an Essai XL des ersten Buches erinnern *(Que le goust des biens et des maux despend en bonne partie de l'opinion que nous en avons)*; das ist jedoch nur scheinbar, denn Montaigne redet von physischen, Shakespeare von sittlichen Gütern und Uebeln. Die Schilderung der Sphärenmusik im Kaufmann von Venedig (V, 1) ist gleichfalls aus Montaigne geschöpft (Buch I, Essai XXII), was zugleich beweist, dass Shakespeare ihn im Original gelesen haben muss, denn bei der Abfassung des Kaufmanns von Venedig (1594) kann Florio's Uebersetzung schwerlich schon vorhanden gewesen sein, oder sie müsste das '*Nonum prematur in annum*' buchstäblich befolgt haben. Es handelt sich jedoch an diesen

Gewicht, weil er recht wohl weiss, dass sie selbst in den kundigsten und geübtesten Händen zu leicht zu Irrthümern führen. So weit man jedoch auf Stil und Versbildung bauen kann, sprechen sie gegen ihn, ohne dass sie darum ohne Weiteres für Malone in die Wagschale gelegt werden dürften. Dass Hunter den Sturm für identisch mit dem von Meres erwähnten Love's Labour's Won erklärt und dass er das Vorbild zur Prospero-Insel nicht in den Bermudas, sondern in der Insel Lampedusa erblickt, hat seiner Hypothese nur geschadet. Darauf liess sich nicht eingehen, und die neuesten Erklärer, Drake, Gervinus, Ulrici, Delius, sind daher wie gesagt sämmtlich um so lieber bei 1611 stehen geblieben, als dadurch alle Zweifel und Bedenken gelöst zu sein schienen. Gervinus erklärt die Anlehnung an Jourdan's Schrift für unleugbar und Hunter's Ansicht als durch Malone's und Cunningham's Daten von selbst beseitigt, bei welchem Ausdrucke er übersieht, dass Hunter erst nach Malone und (mit den Illustrations) auch nach Cunningham gekommen ist.

Nun giebt es aber eine, unseres Wissens noch nie in Betracht gezogene Stelle, welche uns das Concept verrückt und uns zu einer Revision der anscheinend so befriedigend geschlossenen Akten nöthigt. In B. Jonson's Volpone III, 2 stattet die blaustrumpfige Lady Politick Would-be dem sich krank stellenden Volpone einen Besuch ab und bringt die Unterhaltung auf die italienischen Dichter, ohne sich in ihrem Redefluss dadurch stören zu lassen, dass Volpone nichts davon hören will, sondern sich mit halblauten Verwünschungen abwendet. Die Stelle lautet folgendermassen:

VOLP. *The poet*
As old in time as Plato, and as knowing,
Says, that your highest female grace is silence.
LADY P. *Which of your poets? Petrarch, or Tasso, or Dante?*
Guarini? Ariosto? Aretine?
Cieco di Hadria? I have read them all.
VOLP. *Is every thing a cause to my destruction?* [Aside.
LADY P. *I think I have two or three of them about me.*
VOLP. *The sun, the sea, will sooner both stand still*
Than her eternal tongue! nothing can 'scape it. [Aside.

LADY P. *Here's Pastor Fido —*
VOLP. *Profess obstinate silence;*
That's now my safest. [Aside.
LADY P. *All our English writers,*
I mean such as are happy in the Italian,
Will deign to steal out of this author, mainly:
Almost as much as from Montagnié:
He has so modern and facile a vein,
Fitting the time, and catching the court-ear! &c.

'*Almost as much as from Montagnié!*' Gegen wen ist dieser Hieb geführt? Bei welchem Dichter der Elisabethanischen Zeit finden sich Entlehnungen aus Montaigne? Wir vermögen keine ausfindig zu machen, als die berühmten, fast wörtlich übertragenen Verse im Sturm II, 1. Man sollte glauben, dass bei der fortgesetzten, emsigen Durchforschung der Elisabethanischen Literatur solche Stellen nicht verborgen geblieben wären, wenn es deren gäbe. Allerdings lässt sich an Hamlet denken, und vermuthlich hat Jonson ihn gleichfalls im Sinne gehabt. Hamlet's Betrachtungen über die Ungewissheit des Todes und das 'Reifsein ist Alles' wie seine Gedanken über den Selbstmord haben ihr Vorbild in Essai XIX des ersten Buches *(Que philosopher, c'est apprendre à mourir)* und in Essai III des zweiten Buches *(Coustume de l'Isle de Cea)*. Der nicht nur im Hamlet II, 2, sondern auch anderswo bei Shakespeare ausgesprochene Gedanke, dass nichts an sich weder gut noch böse sei, sondern dass unser Denken es dazu mache, könnte an Essai XL des ersten Buches erinnern *(Que le goust des biens et des maux despend en bonne partie de l'opinion que nous en avons)*; das ist jedoch nur scheinbar, denn Montaigne redet von physischen, Shakespeare von sittlichen Gütern und Uebeln. Die Schilderung der Sphärenmusik im Kaufmann von Venedig (V, 1) ist gleichfalls aus Montaigne geschöpft (Buch I, Essai XXII), was zugleich beweist, dass Shakespeare ihn im Original gelesen haben muss, denn bei der Abfassung des Kaufmanns von Venedig (1594) kann Florio's Uebersetzung schwerlich schon vorhanden gewesen sein, oder sie müsste das '*Nonum prematur in annum*' buchstäblich befolgt haben. Es handelt sich jedoch an diesen

Stellen um Anschauungen und Ideen, die jedenfalls in weitern Kreisen verbreitet waren, und die Aehnlichkeit ist hier zu wenig fassbar, als dass sich von 'Diebstahl' reden liesse. Die Stelle im Sturm dagegen muss abgesehn von ihrem Inhalte schon um ihrer Wörtlichkeit willen bei Shakespeare's Zeitgenossen Aufsehn erregt haben; seine Gegner und Neider mussten sich dadurch herausgefordert sehen und eine Bestätigung der alten Anklage Robert Greene's darin erblicken, dass Shakespeare '*an upstart crow beautified in our feathers*' sei; denn dass die Schilderung bei Shakespeare ironisch gefasst ist, ändert nichts an der Entlehnung. B. Jonson, der sich selten eine Gelegenheit zu einem Seitenhiebe auf Shakespeare entgehn lässt, konnte der Versuchung, diese Entlehnung zu bespötteln, um so weniger widerstehn, als er darin eine Benachtheiligung seines Freundes Florio erblicken mochte, dessen *ipsissima verba* Shakespeare sich angeeignet hat. Wie innig B. Jonson's Verhältniss zu Florio war, zeigt seine handschriftliche Widmung des im Britischen Museum befindlichen Exemplars des Volpone von 1607: '*To his Louing Father and worthy Freind Mr John Florio, the ayde of his Muses, Ben: Jonson seales this testemony of Freindship and Love.*' Muss man nicht zwischen den Zeilen dieser Widmung den Gedanken lesen: Du wirst in diesem Stücke u. a. mit Befriedigung lesen, wie ich diesen '*onlie-Shakescene*', diese '*up-start crow*' für den an dir begangenen Diebstahl abgefertigt habe? Abgesehn von dieser persönlichen Rücksicht scheint B. Jonson überhaupt auf den Sturm einen Zahn gehabt zu haben — vielleicht wegen der darin enthaltenen Hochzeits-Maske, die ihm als Eingriff in sein eigenstes Gebiet erscheinen mochte. Lassen wir den Prolog zu Every Man in his Humour als zweifelhaft bei Seite, so ist doch die Anspielung in der Einleitung zu Bartholomew Fair unleugbar und selbst über Gifford's Interpretations-Künste erhaben: '*If there be never a servant-monster* (Tempest III, 2: *Servant-monster drink to me* &c.) *in the fair, who can help it, he says, nor a nest of antiques? He* (viz. Jonson) *is loth to make Nature afraid in his plays, like those that beget tales* (The Winter's Tale

mit der böhmischen Küste, wo Perdita erst als Säugling und dann als erwachsene Jungfrau auftritt), *tempests and such like drolleries?*' Angenommen B. Jonson's Worte in Volpone gingen nicht auf Shakespeare, sondern auf irgend einen nicht auffindbaren Unbekannten, sollen wir dann glauben, dass Shakespeare *nach* dieser Denunciation, vielleicht ihr zum Trotz, sechs Jahre später doch wieder aus Montaigne 'gestohlen' habe? — wenn wir nämlich den Sturm 1611 ansetzen. Auf die Möglichkeit, dass die in Rede stehenden Verse ein späteres Einschiebsel B. Jonson's sein können, gehen wir nicht ein; das ist ein sehr billiger Nothbehelf, der doch mindestens durch irgend ein anderes Anzeichen unterstützt sein müsste, wenn er Glauben verdienen sollte.

Ist es also richtig, dass unsere Stelle auf den Sturm geht — und es ist uns unmöglich zu sagen, worauf sonst — so wird dadurch die Abfassungszeit desselben ganz abweichend von der bisherigen Annahme bestimmt. Der Volpone ist den beiden Universitäten gewidmet, und B. Jonson datirt diese Widmung mit einer unpoetischen Genauigkeit, die uns sehr zu Statten kommt: '*From my house in the Black-Friars, this 11th day of February 1607.*' Wir wissen überdies, dass das Stück bereits 1605 aufgeführt ist, und Halliwell (Dict. Old Engl. Plays) erwähnt sogar eine Quarto von 1605, was wol auf einem Irrthum beruht. Danach würde der Sturm spätestens in das Jahr 1604 fallen, also ein Jahr nach Florio's Montaigne. Das ist an sich schon viel glaublicher, als die Annahme, dass Shakespeare noch 1611 auf dies alsdann nicht mehr moderne Buch zurückgegriffen haben sollte; die Unwahrscheinlichkeit eines solchen Verfahrens hat bereits Tycho Mommsen herausgefühlt (siehe Shakespeare-Jahrbuch V, 204). War Shakespeare von der überraschenden Idee des Naturstaats, wie sie ihm in Montaigne's Schilderung entgegentrat, ergriffen, so wird es ihn ohne Zweifel gedrängt haben, dieselbe recht bald zu verwerthen.

Was wird dann aber aus der Notiz in Cunningham's Revels' Accounts und aus Malone's Hypothese, die dieser

selbst für endgültig und unwiderleglich erklärt hat? Nun, die erstere muss als beseitigt angesehen werden, seitdem sich herausgestellt hat, dass die auf Shakespeare bezüglichen Einzeichnungen in den Revels' Accounts aller Wahrscheinlichkeit nach Fälschungen sind. [1] Man hat in England die Untersuchung über diesen Punkt leider nicht zum Austrag gebracht, allein selbst wenn der erhobene Verdacht sich nicht bestätigen sollte, so ist die Notiz nichtsdestoweniger für die Zeitfrage völlig werthlos, da bei Hofe keineswegs bloss neue Stücke aufgeführt wurden, wie Hunter (Illustrations I, 126 und 148) mit Recht betont. Das ist so unzweifelhaft, dass man sich in keinem Falle mehr auf diese Notiz berufen kann. Was Malone's Hypothese angeht, so wird sie wol das Schicksal so vieler andern Hypothesen theilen müssen, die sich als unhaltbar erwiesen haben, sie wird *ad acta* gelegt werden müssen. Ueberhaupt würde sie schwerlich zu so grossem Ansehn gelangt sein, wenn ihr nicht die für echt gehaltene Notiz in den Revels' Accounts zu einer anscheinend unumstösslichen Bestätigung gedient hätte. Wir sind es jedoch dem hochverdienten Shakespeare-Gelehrten schuldig, des Nähern auf seine Beweisführung einzugehen. Die von ihm (S. 32 fgg.) aufgezählten Incidenzpunkte zwischen dem Dichter und Jourdan's Bericht sind in der Kürze folgende. Shakespeare lässt von der ganzen Flotte nur das Schiff des Königs scheitern, wie bei der Expedition nach Virginien nur das Admiralschiff verschlagen wurde und zu Grunde ging. Dieser Umstand ist jedoch durch die Fabel des Stücks bedingt und ein so nahe liegendes Vorkommniss, dass es nicht erst aus Jourdan geschöpft zu werden brauchte. Nicht nur wurde auf der ersten Entdeckungsreise des Columbus das Admiralschiff in ähnlicher Weise von den übrigen getrennt, sondern auch bei Drake's Weltumsegelung (1577—1580) ereignete sich in der Magelhaens-Strasse derselbe Fall, so dass Drake mit seinem Schiffe allein an der Westküste von Amerika hinaufsegeln musste. Noch weniger bedurfte der Dichter einer

1) S. Athenæum 1868, I, 863.

Quelle für den Umstand, dass die Passagiere und Matrosen beten und von einander wie von ihren fernen Familien Abschied nehmen -- das thun sie selbstverständlich bei jedem Schiffbruche; oder dafür, dass etliche Matrosen, von der übermenschlichen Anstrengung des Pumpens ermüdet, in Schlaf fallen — bei Shakespeare wird auch Ariel's Zauber als mitwirkende Ursache angeführt; oder dafür, dass der Schiffbruch dicht an der Küste Statt fand, und dass Niemand dabei um's Leben kam — alles das wächst mit innerer Nothwendigkeit aus Plan und Fabel heraus, und es heisst der Einbildungskraft und Erfindungsgabe des Dichters ein ganz ungerechtfertigtes Armuthszeugniss ausstellen, wenn man annimmt, dass ihm alles dies durch Reiseberichte hätte an die Hand gegeben werden müssen. Einen eigenthümlichen Eindruck macht es, dass Malone die Worte Jourdan's: '*fortunately the ship was driven and* JAMMED BETWEEN TWO ROCKS, *fast lodged and locked for further budging*' in den von Ariel gesprochenen Versen I, 2 wiedererkennen will:

Safely in harbour
Is the king's ship; in the DEEP NOOK, *where once*
Thou call'dst me up at midnight —

Die Unterstreichungen rühren von Malone her. Sollte er sich wirklich durch die äussere Aehnlichkeit der Wörter '*rock*' und '*nook*' haben verleiten lassen hierin eine Aehnlichkeit oder Uebereinstimmung zu erblicken, die gar nicht vorhanden ist? Selbst der Titel von Jourdan's Pamphlet: *A Discovery of the Bermudas, otherwise called* THE ISLE OF DIVELS, &c. soll als ein Beweis dienen, wobei übersehn ist, dass Shakespeare bereits aus Tymme's Silver Watch Bell und anderswoher mit jenem Beinamen der Bermudas hinlänglich bekannt war.[1] In diesem sehr verbreiteten und volksthümlichen Buche werden die Bermudas folgendermassen beschrieben (wir citiren nach Hunter): '*It* (viz. the

---

1) Das Datum der ersten Ausgabe von Tymme's Silver Watch Bell haben wir nicht zu ermitteln vermocht; da jedoch nach Hunter Illustrations I, 154 im J. 1614 die zehnte Auflage davon erschien, so wird jedenfalls die erste vor 1600 veröffentlicht worden sein.

isle of Bermudas) *is called the Isle of Devils, for to such as approach near the same there do not only appear fearful sights of devils and evil spirits, but also mighty tempests, and most terrible and continual thunder and lightning; and the noise of horrible cries, with screeching, do so affright and amaze those that come near the place that they are glad with all might and main to fly and speed them thence with all possible haste they can.'* [1] Hunter weist mit Recht darauf hin, dass zwischen allen Seestürmen und Schiffbrüchen eine grosse Familienähnlichkeit besteht, und dass nur das Zusammentreffen eines ganz aussergewöhnlichen Vorkommnisses oder einer ganz aussergewöhnlichen Ausdrucksweise die Annahme rechtfertigen könne, dass ein Berichterstatter vom andern entlehnt habe. Ein solches Zusammentreffen findet aber zwischen Jourdan und dem Sturm nicht Statt, und Malone's Beweisführung hat nirgends etwas Zwingendes; es ist sogar fraglich, ob wir sie gelten lassen dürften, selbst wenn ihr nicht die Stelle im Volpone entgegen stünde. Noch weniger haltbar scheint uns die Vermuthung Johannes Meissner's, dass Shakespeare die Schilderung der Hunnen bei Ammianus Marcellinus (in Dr. Holland's Uebersetzung, 1609) benutzt habe. [2]

Zu den wirklichen Quellen des Sturms — und es gab davon einen *embarras de richesses* — rechnen wir namentlich Eden's Historye of Travaile in the East and West Indies (1577), welcher Shakespeare den Dämon Setebos und höchst wahrscheinlich auch das Vorbild des Caliban verdankt; Raleigh's Discovery of the large, rich, and bewtiful Empire of Guiana &c. (1596); [3] Hakluyt's Reisebeschreibungen (1598),

---

1) Geister und geisterhafte Töne schrieb übrigens der Volksglaube auch andern einsam gelegenen Inseln zu, nach Hunter a. a. O. Dieselben Erscheinungen berichtet Marco Polo (nach Frampton's englischer Uebersetzung, 1579) von der Wüste Lop in Asien.

2) Shakespeare-Jahrbuch V, 204. Untersuchungen über Shakespeare's Sturm (1872) 62 fgg.

3) Raleigh erzählt u. a.: *'To the west of Caroli are divers nations of Canibals and of those Ewaipanoma without heads'* und auf S. 70: *'Next unto Arui there are two rivers, Atoica and Caora, and on that branch which is*

denen er gleichfalls einzelne Züge entlehnt hat;[1] und vielleicht John Brereton's Briefe and true Relation of the Discovery of the North Part of Virginia, being a most pleasant, fruitfull, and commodious soile (1602). Nach Hunter's überzeugender Darstellung muss auch Ariost's Schilderung des Sturms (nach Sir John Harrington's Uebersetzung 1591) hierher gezogen werden, denn Shakespeare's Anlehnung daran wird sich schwerlich bezweifeln lassen. Für die dämonologische Partie endlich mochte der Dichter in der eben (1603) erschienenen Dämonologie König Jakob's und bei Dr. Dee anregendes Material finden. Bezüglich des Montaigne hat es Hunter so gut wie bewiesen, dass Florio's Uebersetzung bereits Jahre lang wenigstens theilweise in der Handschrift bekannt war und schon 1600 von Sir Wil-

---

called Caora are a nation of people whose heads appear not above their shoulders, which, though it may be thought a mere fable, yet, for mine own part, I am resolved it is true, because every child in the provinces of Arromaia and Canuri affirm the same: they are called Ewaipanoma: they are reported to have their eyes in their shoulders, and their mouths in the middle of their breasts.' Vergl. Tempest III, 3:

> *When we were boys,*
> *Who would believe that there were mountaineers*
> *Dew-lapp'd like bulls, whose throats had hanging at 'em*
> *Wallets of flesh? or that there were such men*
> *Whose heads stood in their breasts? which now we find*
> *Each putter-out of five for one will bring us*
> *Good warrant of.*

Den Titel seines Stückes konnte Shakespeare aus Raleigh's Worten: '*The rest of the Indies for calms and diseases very troublesome, and the Bermudas a hellish sea for thunder, lightning, and storms*'- eben so wol entnehmen als aus der 'True and Sincere Declaration' des Raths von Virginien, wie Malone will.

1) '*We have an account of the shipwreck in those seas of one Henry May, who arrived in England August 1594, in a vessel which he had built at Bermuda. The narrative is in Hakluyt as is also an account of a voyage by Sir Robert Dudley, the enterprising and ingenious son of the Earl of Leicester, who returned in May 1595, having directed his course to the Bermudas, hoping there to find the Havannah fleet dispersed. "The fleet, he says, I found not, but foul weather enough to scatter many fleets."*' Hunter I, 152.

liam Cornwallis in seinen Essays (allerdings ohne Nennung des Namens) angeführt wird;[1] sie wurde schon 1599 in die Register der Buchhändler-Gilde eingetragen. Da Florio Sprachlehrer bei Shakespeare's Gönner Southampton war, so wäre allerdings möglich, dass auch Shakespeare von seiner Arbeit schon vor ihrem Erscheinen Kunde besessen hätte; es liegt jedoch auf der Hand, dass der Essayist Cornwallis mehr Interesse daran hatte die (handschriftliche) Uebersetzung seines berühmten Vorgängers auf diesem damals noch wenig bebauten Felde kennen zu lernen, als der Dichter Shakespeare, der sich lieber nach Novellen umsah, welche ihm dramatische Fabeln liefern konnten. Auch musste dem Uebersetzer Florio mehr daran gelegen sein, seine Uebersetzung in Sir William's Hände zu spielen als in diejenigen Shakespeare's, da ihm wol aus jenem, aber nicht aus diesem ein wünschenswerther Patron erwachsen konnte. Sei dem wie ihm wolle, die Verse im Sturm enthalten wie bemerkt theilweise Florio's eigene Worte. Wenn es also schon aus diesem Grunde nicht räthlich ist, denselben vor 1603 zu verlegen (was B. Jonson's Worte nicht verbieten würden), so giebt es doch noch eine andere Anspielung in unserem Stücke, welche ein entschiedenes Veto dagegen einlegt, das sind die berühmten Verse in IV, 1:

Like the baseless fabric of this vision
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces, &c.

Hier hat dem Dichter unleugbar die Stelle aus Graf Stirling's Trauerspiel Darius vorgeschwebt:

Let greatness' of her glassy scepters vaunt,
Not scepters, no, but reeds, soon bruis'd, soon broken;
And let this worldly pomp our wits enchant,
All fades, and scarcely leaves behind a token.
Those golden palaces, those gorgeous halls,
With furniture superfluously fair,
Those stately courts, those sky-encount'ring walls,
Evanish all like vapours in the air.

Graf Stirling's Darius erschien 1603 zu Edinburg und 1604 zu London. Hier giebt es keinen Anhaltspunkt, um uns

---

1) Vergl. Knight, Studies of Shakspeare (London 1868) 124.

glauben zu machen, dass Shakespeare das Stück im Manuscript gekannt habe, und wer etwa behaupten wollte, dass nicht Shakespeare, sondern Graf Stirling der Entlehner sei, wird schwerlich Glauben finden. Uebrigens spricht auch diese Entlehnung gegen 1611 als Entstehungsjahr des Sturmes; offenbar hatte die Stelle grossen Eindruck auf Shakespeare gemacht und sie floss ihm unwillkürlich in die Feder als sie noch frisch in seinem Gedächtniss war.

So ist eine scharfe Begränzung nach rückwärts wie nach vorwärts gewonnen; der Sturm muss nach 1603 und vor 1605 geschrieben sein, er muss in das Jahr 1604 fallen, und es ist merkwürdig, wie sehr hiermit auch die äussern Zeitumstände übereinstimmen. Wir wissen nämlich, dass Southampton lebenslänglich einer der eifrigsten Theilnehmer und Förderer der Entdeckungsreisen und der Kolonisation Amerika's war. In Gemeinschaft mit seinem Schwager Lord Arundel rüstete er behufs Erforschung der Virginischen Küste ein Schiff aus, dessen Führung er dem Kapitän Weymouth anvertraute, welcher im April 1605 unter Segel ging, im Juli desselben Jahres zurückkehrte und sofort einen Reisebericht veröffentlichte.[1] Einem so bedeutenden Unternehmen mussten natürlicher Weise andauernde Erwägungen und Vorbereitungen vorausgehen, die jedenfalls in das Jahr 1604 zurückreichten. Die Geister waren damals überhaupt erfüllt von den geographischen Entdeckungen und der daraus hervorgehenden Kolonisation. Nicht nur für Schifffahrt, Handel und Gewerbfleiss, für nationalen Wohlstand und nationale Macht, sondern auch für die Verbreitung von Gesittung und Religion über die Erde sah man neue grossartige Aussichten eröffnet. Graf Southampton insbesondere wurde, wie Malone sagt, von dem Wunsche getrieben, die Wilden Amerika's für die Civilisation und das Christenthum zu gewinnen, und Shakespeare konnte von den Ideen und Plänen, welche seinen Gönner und dessen Kreis bewegten,

---

1) A prosperous Voyage in the Discovery of the North Part of Virginia. By Captain George Weymouth. 1605. Nach Malone's Account of the Incidents &c. 3 fgg.

unmöglich unberührt bleiben. In der That hören wir im Sturm das Echo dieser Zeitrichtung. 'Prospero hat, um Carriere's Worte zu gebrauchen, den rohen Wilden, das Gemisch von Dämon und Thier, unterworfen und ihm die Herrschaft über die Insel abgenommen, aber die Usurpation dadurch wieder gut gemacht, dass er sich bemüht denselben zur Menschlichkeit zu erziehen; darin mögen wir eine Beantwortung der grossen zeitgemässen Frage finden, in wiefern die höhere Kultur berechtigt ist die niedern Naturzustände zu verdrängen.' — Erwägen wir diese Umstände, so klingen die betreffenden Partien des Sturmes, als wären sie speziell an die Adresse des Grafen Southampton gerichtet und dazu bestimmt, ihn zu seinem Unternehmen anzufeuern und etwaige Bedenklichkeiten rücksichtlich der Eigenthumsfrage zu beseitigen. Denn wie oft auch Caliban wiederholen mag, dass er die Insel von seiner Mutter ererbt und Prospero sie ihm genommen habe, so wird er doch jedesmal von letzterem mit siegreicher Ueberlegenheit zurückgewiesen. Insoweit vertritt Caliban den eingeborenen Amerikaner, Prospero den Grafen Southampton. Es will uns scheinen, als wären derartige Erwägungen im J. 1611 bereits überwunden gewesen, und als würden wir auch hierdurch auf 1604 hingedrängt.

Noch ein Zug mag zur Vervollständigung des Bildes hinzugefügt werden. In II, 2 wird auf die Schaustellungen angespielt, durch welche den guten Londonern die Merkwürdigkeiten der neuentdeckten Länder vorgeführt wurden; insbesondere erwähnt Trinculo todte Indianer und gemalte Meerungeheuer. Ob noch 1611 todte Indianer mit Erfolg ausgestellt werden konnten, scheint fraglich, da, wie aus Heinrich VIII (V, 4) hervorgeht, lebendige Indianer namentlich auf das weibliche Publikum eine ungleich grössere Anziehungskraft ausübten. Die ersten lebenden Indianer, welche das englische Publikum kennen lernte, waren vermuthlich die von Frobisher von seiner zweiten Reise 1577 mitgebrachten — Mann, Frau und Kind. Sie erregten grosses Aufsehen und wurden für die Königin gemalt; das Bild befand sich lange in Hampton Court. Mann und Frau

starben in Bristol, das Kind in London.[1] Auch Kapitän Weymouth brachte 1605 fünf Indianer mit, und bei dem jährlich (besonders 1609 und 1610) sich steigernden Verkehr mit Virginien wurden dieselben bald zu einer ziemlich alltäglichen Erscheinung, so dass sich zu dieser Zeit die Ausstellung todter Calibans schwerlich noch der Mühe lohnte. Was das gemalte Meerungeheuer, den '*strange fish*'. anlangt, so wurde allem Vermuthen nach gerade 1604 ein solches ausgestellt. Das geht daraus hervor, dass in diesem Jahre ein Pamphlet in die Register der Buchhändler-Gilde eingetragen wurde unter dem Titel: '*a strange report of a monstrous fish, that appeared in the form of a woman from her waist upward, seen in the sea.*'[2] Hätte Shakespeare noch 1611 auf diese Ausstellung anspielen wollen, so würde das ohne Witz und Wirkung gewesen sein. Man kann freilich entgegnen, dass sich derartige Schaustellungen noch lange Jahre hindurch fortsetzten, allein in Verbindung mit den übrigen Umständen und Argumenten scheint auch dieses Zusammentreffen nicht bedeutungslos und darf jedenfalls nicht unerwähnt bleiben.

Vereinigen sich so alle äussern Beweisgründe und Anzeichen für das Jahr 1604, so bleibt nur noch übrig, dass wir uns mit den Aesthetikern auseinander setzen, welche, wie erwähnt, in unserm Stücke des Dichters Abschiednahme von der Poesie erkennen. Diese Ansicht beruht allerdings — abgesehn von dem hohen Procentsatze der weiblichen Versausgänge — mehr auf dem Gefühl, als auf einer festbegründeten Beweisführung, und der so erstaunlich objective Dichter braucht bei Prospero keineswegs an sich selbst gedacht zu haben. Wir haben jedoch keinen Anlass diese Auffassung zu bestreiten, da sie sich mit unserer Hypothese vortrefflich vereinigen lässt — wir glauben mit Einem Worte, dass ein solcher Abschied Shakespeare's von der Dichtkunst sehr wohl im Jahre 1604, ja viel wahrscheinlicher als im Jahre 1611, Statt finden konnte. Es kann nicht genug her-

1) Rye, England as seen by Foreigners 205, No. 40.

2) Vergl. die Herausgeber zu der angezogenen Stelle.

vorgehoben werden, dass Shakespeare, wie alle grossen Genies, seine Laufbahn sehr frühzeitig begann und mit grosser Schnelle durchlief. Knight (Shakspere p. 347 seq.) hat vollkommen Recht, wenn er es 'mit gutem Bedacht' ausspricht, dass wir nicht den geringsten Beweis dafür haben, dass Shakespeare die beiden Veroneser, die Komödie der Irrungen, Verlorene Liebesmüh', die Zähmung der Widerspänstigen und Ende gut, Alles gut nicht bereits vor 1590 geschrieben habe. Besitzen wir nicht in den wohlbekannten Ausfällen in Greene's Groatsworth of Wit ein unverwerfliches Zeugniss, dass Shakespeare bereits im J. 1592 ein fruchtbarer, allgemein bekannter und beliebter Theaterdichter war und bereits fast die alleinige Bühnenherrschaft an sich gerissen hatte?[1] Und enthält nicht das '*an upstart crow*' den Beweis, dass er diese Höhe innerhalb weniger Jahre erstiegen hatte? Hiernach wird sich auch von Seiten des Stilgefühls kein beachtenswerther Einwand dagegen erheben lassen, wenn der Sommernachtstraum in das Jahr 1590 gesetzt wird; unsere Ueberzeugung ist in diesem Punkte eher befestigt als erschüttert worden. Die Sache hat an sich durchaus nichts Auffallendes und wird durch die beredtesten Beispiele bestätigt. B. Jonson, der mit seinem dichterischen Genius Shakespeare nicht an den Gürtel reicht, brachte sein bestes Stück (Every Man in his Humour) bereits in seinem 21. Jahre zur Aufführung, Marlowe schrieb den Tamburlaine im 22., den Dr. Faustus im 24., Milton den Comus im 26., Sheridan die Rivals im 24. und die School for Scandal im 26. Lebensjahre, Shelley dichtete Queen Mab mit 18, und Byron die beiden ersten Gesänge von Childe Harold mit 21 Jahren. Händel erntete bereits Lorbeern ehe er 24 Jahre alt war; als 23jähriger Jüngling hiess er schon der 'berühmte Sachse' und in seinem 26. Jahre wurde er als der 'Orpheus seiner Zeit' gepriesen.[2] Nach dem nichts weniger als vollständigen Verzeichnisse

---

1) Vergl. The School of Shakespeare. Ed. by R. Simpson. No. I. (A Larum for London &c.) London 1872, p. VI seq.

2) Vergl. oben S. 104. Gervinus, Händel und Shakespeare 342 fg.

bei Meres hatte Shakespeare in seinem 34. Lebensjahre ausser seinen beiden erzählenden Dichtungen bereits zwölf Stücke geschrieben, darunter Dramen, welche man nach dem gewöhnlichen Laufe der Natur von einem so jugendlichen Alter nicht erwarten sollte. Zu derselben Zeit hatte Shakespeare schon so viel Vermögen erworben — beiläufig auch ein Beweis dafür, dass er bereits mehr geschrieben hatte als Meres angiebt — dass er an ein mindestens theilweises Zurückziehen denken konnte, wie der Ankauf von New Place (1597) beweist. Es ist keineswegs zu viel gesagt, dass Shakespeare an der Wende des Jahrhunderts bereits im vollen Zenith stand, sowohl bezüglich seiner dichterischen Schöpfungen, als auch bezüglich seiner Vermögensumstände. Diese Thatsache wird um so begreiflicher, je lebhafter wir uns die Leichtigkeit und Schnelligkeit vergegenwärtigen, mit welcher er produzirte, und die wiederum ein charakteristisches Kennzeichen aller grossen Genies ist, die im Drange göttlicher Eingebung ihre Werke in so kurzer Zeit in's Dasein zu rufen pflegen, dass es nicht bloss dem gewöhnlichen Arbeiter, sondern selbst dem Talente unbegreiflich und unglaublich erscheint. Zahlreiche Beispiele treten uns allenthalben entgegen. Byron schrieb in Ravenna innerhalb zweier Jahre fünf fertige und zwei angefangene Dramen, abgesehn von einer nicht unbeträchtlichen Zahl anderer Dichtungen, und Walter Scott liess seine Romane mit einer so wunderbaren Schnelligkeit auf einander folgen, dass die Leser kaum Schritt mit ihm zu halten vermochten; Händel componirte den Messias in 24, Mozart seinen Titus in nur 18 Tagen.[1] Grillparzer verfasste die Ahnfrau in 15 oder 16 Tagen, die Sappho in weniger als 3 Wochen und zwar (wie Shakespeare) fast ganz ohne Correcturen (Werke, 2. Ausgabe, X, 76 fg. 86. 139). Zu Shakespeare's Zeit galt schnelle Produktion so allgemein als Kennzeichen des genialen Dichters, dass langsame Arbeiter den daraus für sie entspringenden Makel ausdrücklich zurückweisen zu müssen glaubten. Schlagende

1) Naumann, Deutsche Tondichter (Berlin 1871) 75 und 145.

Beispiele grosser Fruchtbarkeit und schneller Produktion sind namentlich Henry Chettle, dessen zahlreiche Stücke sich auf wenige Jahre zusammenzudrängen scheinen, und Thomas Heywood, der im J. 1633 die entweder ausschliessliche oder doch theilweise Abfassung von nicht weniger als 220 Stücken für sich in Anspruch nahm; und dabei war er ein vielbeschäftigter Schauspieler, der wol fast täglich auftreten mochte. Beaumont gesteht in der Dedication der ersten Auflage (1613) von The Knight of the Burning Pestle, dass dies Stück in acht Tagen auf's Papier geworfen wurde. Chapman übersetzte nach seiner eigenen Versicherung zwölf Bücher der Ilias in weniger als funfzehn Wochen.[1] Zwei Aeusserungen bei B. Jonson und John Webster sind in dieser Hinsicht nicht allein für ihre Verfasser, sondern für die allgemeine Produktionsweise der Zeit so charakteristisch, dass sie hier eine Stelle finden müssen. Jonson, welcher in dem Rufe stand, dass er ein Jahr zu einem Stücke brauche spricht sich im Prolog zum Volpone darüber mit folgenden Worten aus:

This we were bid to credit from our poet,
Whose true scope, if you would know it,
In all his poems still hath been this measure,
To mix profit with your pleasure:
And not as some, whose throats their envy failing,
Cry hoarsely, All he writes is railing:
And when his plays come forth, think they can flout them,
With saying, HE WAS A YEAR ABOUT THEM.
To this there needs no lie, but this his creature,
Which was two months since no feature;
Although he dares give them five lives to mend it,
'Tis known, FIVE WEEKS FULLY PENN'D IT,
From his own hand, without a co-adjutor,
Novice, journey-man, or tutor.[2]

---

1) Chapman, The Iliads of Homer ed. by the Rev. Richard Hooper (London 1865) I, LI.

2) Den Poetaster schrieb Jonson, dem Prolog zufolge, in 15 Wochen. In The Return from Parnassus I, 2 wird er als ein so 'langsamer Erfinder' verspottet, 'dass er besser thäte sich wieder auf sein altes Handwerk der Maurerei zu verlegen.'

John Webster äussert sich in der Vorrede (To the Reader) zu seiner Vittoria Corombona (1612) folgendermassen: '*To those who report I was a long time in finishing this tragedy, I confess, I do not write with a goose quill winged with two feathers; and, if they will needs make it my fault, I must answer them with that of Euripides to Alcestides, a tragick writer: Alcestides objecting that Euripides had only, in three days, composed three verses, whereas himself had written three hundred; thou tell'st truth (quoth he); but here's the difference, thine shall only be read for three days, whereas mine shall continue for three ages.*' Shakespeare's Stücke sind ohne Zweifel die Erzeugnisse eines glücklichen Wurfs, sie sind seiner Feder nicht enttropft, sondern entströmt; er hat sie bisweilen umgegossen, aber nie mühselig an der Diction gefeilt. Webster spricht in der angeführten Vorrede im Gegensatze zu den Prädikaten, die er andern Dramatikern ertheilt, sehr bezeichnend von '*the right happy and* COPIOUS INDUSTRY *of Mr. Shakespeare.*' Damit vereinigt sich die bekannte Versicherung von Heminge und Condell, '*what he thought he uttered with that easiness, that we have scarce received from him a blot in his papers*', so wie der daran geknüpfte Tadel B. Jonson's, '*Would he had blotted a thousand*' (viz. lines). Die Ueberlieferung, dass Shakespeare auf Elisabeth's Wunsch die Lustigen Weiber in vierzehn Tagen vollendet habe, klingt danach nichts weniger als unglaublich, und Drake's Ansicht (487 fg.), dass man ihm nicht mehr als zwei Stücke in Einem Jahre zuschreiben dürfe, ist durchaus willkürlich.

So drängt sich Shakespeare's schöpferische Thätigkeit auf einen kürzern Zeitraum zusammen, als gewöhnlich angenommen wird. Hatte er frühzeitig begonnen, so ist es begreiflich und natürlich, dass er auch frühzeitig aufhörte. Bekanntlich finden sich in den Sonetten mehrere Stellen, in denen sich der Dichter als alternden oder bereits gealterten Mann dem jugendlichen Freunde gegenüber stellt und daran mehr oder minder schmerzliche Betrachtungen über die Vergänglichkeit des Irdischen knüpft, wie sie sich auch im Hamlet (QB 1604!) und im Sturm wieder-

finden. Am eingehendsten und schönsten geschieht dies in Sonett 73:

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang,
In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west,
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest. &c.

Hier haben wir dieselbe herbstliche Stimmung, welche Johannes Meissner so treffend im Sturm nachgewiesen hat.[1] Wenngleich nun die streng autobiographische Auslegung der Sonette überwunden ist, und dieselben der Hauptsache nach als Produkte der frei schaffenden dichterischen Phantasie erkannt sind, so darf man doch nicht so weit gehen alle und jede Unterlage des Selbsterlebnisses, alle und jede Beziehungen auf die dichtende Persönlichkeit hinwegzuleugnen und diese Gedichte völlig in die Kategorie jenes poetischen Getändels setzen zu wollen, wie es sich etwa in den *Jeux floraux* oder bei den Pegnitzschäfern breit machte. Dazu war Shakespeare ein zu realistischer Dichter. Auch hier heisst es: *medium tenuere beati;* man wird bei den Sonetten eben so wenig zurecht kommen, wenn man ausschliesslich auf dem Princip der freien Phantasie, wie wenn man ausschliesslich auf dem autobiographischen reitet. Die häufige Wiederkehr der Anspielungen auf das Alter rechtfertigt ohne Zweifel den Schluss, dass darin eine wirkliche Stimmung des Dichters ihren Ausdruck findet, wenn auch in poetisch erhöhter Weise. So dienen sich Sonette und Sturm gegenseitig zur Erläuterung und Bekräftigung, und der letztere, der also in Shakespeare's vierzigstes Lebensjahr fallen würde, schliesst sich auch der Zeit nach vortrefflich den erstern an, welche vermuthlich um dieselbe Zeit zum Abschluss gekommen sein mögen. Als eine äusserliche Bestätigung dieser Auffassung darf gewiss auch Shake-

1) Shakespeare-Jahrbuch V, 212 fgg. Untersuchungen über Shakespeare's Sturm 96 fgg.

speare's frühzeitig eintretende Kahlheit angesehen werden, welche, nach den beiden allein beglaubigten Bildnissen (dem Droeshout und der Stratforder Büste) zu urtheilen, bereits in seinem vierten Decennium ihren Anfang genommen haben muss. Dass ein solches frühzeitiges Altern keineswegs beispiellos ist, braucht kaum hinzugefügt zu werden; Montaigne zog sich mit 38 Jahren zurück, weil er sich alt fühlte, und Byron ergraute in der Mitte der Dreissig und wurde vom Gefühl des Alters beschlichen.

Werfen wir endlich einen Blick auf Shakespeare's Lebensumstände, so finden wir auch da eine Wendung, welche unserer Hypothese zur auffallendsten Bestätigung dient. Das mit den Jahren wachsende Missbehagen Shakespeare's am Theaterwesen, die Unzufriedenheit mit seinem geringgeschätzten Lebensberufe sind wiederholt erörtert worden. Es wird nicht bezweifelt, dass er sich dem letztern sobald als möglich zu entziehn suchte und nach dem unabhängigen Leben eines Gentleman, als nach einem ehrenvollen Ruhehafen, strebte. Seit dem Anfange des Jahrhunderts begann er offenbar seine Gedanken und seine Thätigkeit vorwiegend geschäftlichen Angelegenheiten und der Vermögensverwaltung zuzuwenden. Im Mai 1602 machte er den grossen Landkauf von William Combe, — 107 Acker bestellbaren Landes für 320 Pf. — und am 24. Juli 1605 erwarb er die Zehnten von Stratford, Old-Stratford, Bishopton und Welcombe für 440 Pf.! Nach heutigem Geldwerth entsprechen diese beiden Posten einer Summe von nahezu 3800 Pfd. d. h. 25,000 Thalern. Gegen diese beiden grossartigen Erwerbungen treten alle übrigen in den Hintergrund. Sicherlich nahm die Regelung und Durchführung dieser Geschäfte und die Verwaltung der verschiedenen Besitzthümer in Stratford und London Shakespeare in hohem Masse in Anspruch, und namentlich die Einziehung der Zehnten erforderte die ganze Zeit, Thätigkeit und Umsicht eines Geschäftsmannes. Sie gab Anlass zu allerhand Schwierigkeiten, Ungelegenheiten und Rechtsgeschäften, wenigstens lässt sich kein anderer Grund denken, wesshalb Shakespeare's Schwiegersohn Dr. Hall sich 1625 dieses einträg-

lichen Besitzthums wieder entäusserte. Beiläufig scheint uns auch in dieser, für einen Dichter und Schauspieler so ungewöhnlichen Kapitalanlage ein Beweisgrund für die aus anderen Umständen wahrscheinliche Annahme zu liegen, dass sich Shakespeare in seiner Jugend praktische Rechtskenntniss erworben und die Laufbahn eines Advokaten begonnen hatte. Sollen wir nun glauben, dass eine so heterogene und augenscheinlich nicht ohne Neigung und Lust am Erwerbe betriebene Vermögensverwaltung mit der dichterischen Produktion Hand in Hand gegangen, dass nicht vielmehr mit ihrer Ueberhandnahme die poetische Thätigkeit allmählich erloschen sei? Gewiss, der Steuerpächter Shakespeare verdrängte den Dichter Shakespeare. Setzen wir den Sturm 1604, so stimmt der Abschied, den der Dichter darin von der Poesie nimmt, wunderbar zusammen mit seinem Uebergange zur Thätigkeit des Grund- und Kapitalbesitzers, denn dieser Uebergang vollzog sich am augenfälligsten in der Erwerbung der Zehnten. Damit soll nicht bezweifelt werden, dass Shakespeare auch nach dieser Zeit noch ein oder ein paar Mal zum Dienste der Musen zurückgekehrt sein mag, dass mit anderen Worten der Sturm nicht sein letztes Stück war, sondern dass er, wie heutzutage reisende Künstler zu thun pflegen, auch noch zum aller- und aller-allerletzten Male mit einem Drama aufgetreten sein mag, aber der Hauptsache nach war die dramatische Laufbahn und die regelmässige Produktion mit dem Sturme abgeschlossen. Dass Shakespeare um 1604 sich von der Bühne zurückzog, geht aus verschiedenen Anzeichen hervor. In B. Jonson's Sejanus (1603) wird er noch unter den Darstellern aufgeführt, im Volpone (1605) nicht mehr. Auch die bekannte, offenbar auf Shakespeare bezügliche Stelle in dem Pamphlet 'Gamaliel Ratsey's Ghost' (1606) scheint zu bestätigen, dass Shakespeare um diese Zeit, wie der Verfasser sagt, '*grew weary of playing*.' Wenn Shakespeare nach Halliwell's Entdeckung auf Jakob's Befehl im J. 1604 vor dem spanischen Gesandten in Somerset House spielte (Athen. 1871, II, 51), so kann das ein Ausnahmefall gewesen sein, und widerspricht unserer An-

sicht in keinem Falle. Wie Halliwell nachgewiesen hat, bezog Shakespeare um 1609 (wenn nicht schon früher) das umgebaute und neu eingerichtete New Place, wo er als Gentleman lebte, und entfernte sich damit immer mehr von London und der Bühne. Die traditionelle Annahme, dass er in seiner Stratforder Zurückgezogenheit jährlich zwei Stücke geschrieben haben soll, entbehrt jeder Begründung. Die dramatische Poesie stand mit dem schauspielerischen Beruf in zu engem Zusammenhang, als dass beide sich auf solche Weise getrennt denken liessen, und das Aufgeben des letztern macht an und für sich schon das Aufhören der erstern wahrscheinlich. Ueberdies erwähnt auch Rowe, der sich durchgehends gut unterrichtet zeigt, nichts davon, sondern sagt im Gegentheil, '*Shakespeare gave himself up to ease, retirement, and the conversation of his friends.*' Wenn wir Shakespeare wiederholt und namentlich noch 1614 zu kürzerem oder längerem Aufenthalte nach London zurückkehren sehen, so mag dies möglicher Weise mit den Aufführungen seiner letzten poetischen Schöpfungen zusammengehangen haben; wir besitzen jedoch gerade für das Jahr 1614 in den Briefen von Thomas Greene unwiderlegliche Zeugnisse, dass er in London geschäftliche Zwecke verfolgte und zwar vornehmlich die Angelegenheit wegen Einfriedigung der Ländereien von Welcombe, welche ihn in seinen Vermögensinteressen sehr nahe berührt haben muss: sie ging ihm wie der ganzen Stadt Stratford, deren Fürsprecher und Vertrauensmann er dabei war, sehr im Kopfe herum.

Wir kehren zum Schlusse noch einmal zu unserem Ausgangspunkte zurück. Lady Politick Would-be spricht nicht nur von Entlehnungen aus Montaigne, sondern auch aus Guarini seitens solcher englischen Dichter, welche des Italienischen mächtig seien. Es ist nicht leicht zu sagen, auf wen der Dichter hier abzielt, und zwar um so weniger, als der Pastor Fido 1602 in's Englische übersetzt wurde, so dass von da ab keine Kenntniss des Italienischen mehr erforderlich war, um aus ihm zu entlehnen. Auf Fletcher's Faithful Shepherdess kann es nicht gehen, da dies Stück jedenfalls später war als der Volpone. Ist etwa The Maid's

Metamorphosis (1600) oder Love's Metamorphosis (1601) gemeint, welches letztere auf dem Titel als 'A Wittie and Courtlie Pastoral' bezeichnet ist, was gut zu B. Jonson's Worten *'catching the court-ear'* passen würde? Oder Lodge's Rosalynd (wenngleich kein Drama) und Shakespeare's As You Like It? Oder Daniel's Arcadia, die 1605 zu Oxford aufgeführt und 1606 gedruckt wurde (nach Halliwell's Dict. Old English Plays s. Arcadia Reformed)? Sie müsste dann aber unmittelbar vor dem Volpone angesetzt werden, der ja in demselben Jahre auf der Bühne war. Oder enthalten die Worte: *'such as are happy in the Italian'* insofern eine Stichelei auf Shakespeare, als damit gesagt sein soll, er habe nicht aus Guarini entlehnt, da er nicht Italienisch verstehe? Wir müssen aber aus zahlreichen andern Anzeichen abnehmen, dass er in der That Italienisch verstand. Genug, wir tappen hier völlig im Dunkeln. Dass aber auch hier eine kleine Fussangel für Shakespeare verborgen liegen mag, lässt sich leicht glauben, wenn wir uns erinnern, dass B. Jonson später selbst ein (unvollendetes) Pastoral-Drama 'The Sad Shepherd' schrieb, in welchem er zu zeigen unternimmt, wie diese Gattung behandelt werden sollte, und dass sich in diesem Stücke abermals Anspielungen auf Shakespeare vorzufinden scheinen. B. Jonson verpflanzt sein pastorales Drama zunächst auf englischen Boden; den Ardenner-Wald Shakespeare's ersetzt er durch den Sherwood-Forst, seine ausländischen Charaktere durch volksthümliche englische Figuren. Im Prolog polemisirt er gegen die in dieser Gattung herrschende Melancholie, was uns unwillkürlich den melancholischen Jaques ins Gedächtniss ruft. Bei der Beschreibung von Maudlin's *'browdered belt'* (II, 1) kann Niemand umhin an Othello's Taschentuch (III, 4) zu denken, das von einer Aegypterin seiner Mutter geschenkt worden war. Die Betrachtung Eglamour's in III, 2 über die Sphärenmusik hat ganz den Anschein einer Parodie auf die berühmte Stelle im fünften Akte des Kaufmanns von Venedig:

Look how the floor of heaven
Is thick inlaid with patines of bright gold, &c.

und der unmusikalische[1] Jonson fasst sein Urtheil über diesen ihm unverständlichen und von seinem nüchternen Standpunkt aus verwerflichen Schwung der Shakespeare'schen Muse in die Worte Clarion's zusammen:

Alas, this is a strain'd, but innocent phant'sie.

Alles das klingt, als ob er Shakespeare eine Lektion hätte geben wollen. Auch Clarion's Worte (I, 2):

The truest lovers are least fortunate

erinnern an den ungleich schönern Vers im Sommernachtstraum:

The course of true love never did run smooth,

und Maid Marian's Jagd am Morgen wie ihr Gespräch über die Hunde gemahnt an die Jagd des Theseus und der Hippolyta in demselben Lustspiel.

Sollte also der Vorwurf der Entlehnung aus Guarini, wenn auch nur theilweise, gegen Shakespeare gerichtet sein, so wäre das noch eine Bestätigung mehr, dass mit dem Diebstahl aus Montaigne nichts anderes als die Stelle im Sturm gemeint ist.

---

1) Vergl. Ulrici, Shakspeare's Dram. Kunst (3te Aufl.) I, 278 fgg.

VIII.

ZU ENDE GUT, ALLES GUT.

AN GISBERT FREIHERRN VINCKE.

Selten, mein theuerer Freund, bin ich von der Wahrheit des alten Erfahrungssatzes, dass nur die Aufführung ein volles und lebendiges Verständniss des dramatischen Dichters gewährt, so lebhaft durchdrungen worden als an jenem genussreichen Abende, wo wir in Weimar Ihre Bearbeitung von Ende gut, Alles gut sahen. Noch immer schwebt über dem Weimarischen Theater ein klassischer Hauch der Weihe und Anmuth, noch immer wird man dort an die Tage erinnert, wo, wie es das Deckengemälde so schön und sinnvoll darstellt, Goethe und Schiller den grossen Britten der Vimaria zuführten, die ihm bis auf den heutigen Tag gewissermassen die Hausehren des Vaterlandes erwiesen hat und sich auch darin als eine vollgültige Vertreterin desselben betrachten darf. Der nämliche Hauch dichterischer Weihe und Anmuth durchweht aber auch Ihre Bearbeitung, die darum vorzugsweise in Weimar eine Stätte zu finden verdient. Allerdings haben Sie unserm Lieblinge scheinbar tief in's Fleisch geschnitten; allein hier kann insofern kein Streit zwischen Konservativen und Radikalen entstehen, als allerseits so viel ohne Weiteres zugestanden ist, dass das Stück, so wie es Shakespeare geschrieben hat, auf der heutigen Bühne unaufführbar ist. Es scheint, als wären wir hier durch eine nicht zu überbrückende Kluft von Shakespeare getrennt, und als hielten seine Gegner hier triumphirend den Beweis in Händen, wie sehr er veraltet ist, wie weit wir über die — gerade herausgesagt —

Rohheit seiner Zeit erhaben und wie unendlich fortgeschritten wir im Vergleiche zu ihm seien. So scheint es; allein abgesehn von ein oder zwei Gesprächsscenen, in denen der unzüchtige Witz — nicht Shakespeare's, sondern der Elisabethanischen Zeit — weit über das jetzt gestattete, oder auch nur denkbare Mass hinausgeht, liegt die Unmöglichkeit des Stückes doch nur in der Spitze der Fabel, und Sie haben bewiesen, wie sich diese nicht allein in eine unanstössige, sondern in eine ansprechende verwandeln lässt, ohne dass dadurch dem wesentlichen Inhalte des Stückes, dem dramatischen Bau und der Charakteristik Abbruch gethan wird. Und sollten Sie wirklich nach der Ansicht eines oder des andern orthodoxen Shakespeare-Verehrers für einen Bearbeiter zu weit vom Original abgewichen sein, so wird doch auch ein solcher nicht umhin können, Ihr Werk als eine freie Nachdichtung willkommen zu heissen. Allerdings hat dies Stück, auch nach Beseitigung der Anstössigkeiten, für unser Gefühl etwas Befremdendes und nicht ganz Sympathisches; je mehr man sich aber darin vertieft, desto mehr wird man von der Ueberzeugung durchdrungen, dass der Dichter auch hier eine Wahrheit und Feinheit der Charakteristik und einen psychologischen Tiefblick entwickelt, die dies Lustspiel fast in gleiche Linie mit den Schöpfungen seiner reifsten Zeit emporzuheben scheinen. Die Darstellung in Weimar hat hierüber verschiedene Betrachtungen in mir hervorgerufen, die ich Ihnen, als ihrem '*onlie begetter*', hiermit zur weitern Erwägung vorlege.

Gegen die ästhetische Kritik hat sich unser Lustspiel bisher in der That ziemlich spröde verhalten, namentlich hat es nicht gelingen wollen, aus den vielfach verschlungenen Fäden der Handlung und der anscheinend losen Komposition eine ideelle Einheit, einen zusammenhaltenden Grundgedanken herauszuwickeln. Wie sich weiterhin zeigen wird, ist der Anlauf, den Gervinus hierzu nimmt, ein verfehlter. Ulrici, der sich nicht auf eine Zergliederung der Charaktere einlässt, findet den geistigen Mittelpunkt in der Freiheit der Liebe, die, so lange sie von der Willkür sich nicht frei gemacht habe, zugleich ihre Schwäche sei; sie

arte aus hier in Anmassung und Verirrung, dort in blinden Eigensinn und Stolz. Von diesem Gesichtspunkte aus wendet er gegen die Komposition ein, dass sie nicht so gelungen sei, wie in den meisten spätern Lustspielen; mehrere Personen, sagt er, wie die Gräfin und der Herzog von Florenz, Lafeu und Parolles, Violenta und Mariane hätten zwar äusserlich an der Handlung, aber nicht innerlich am Sinn und der Bedeutung des Stücks Theil. Auffälliger Weise sind dies gerade diejenigen Personen, welche ihr Dasein ausschliesslich der Erfindung des Dichters verdanken. Abgesehen davon, dass hierbei zwei Hauptpersonen wie die Gräfin und Parolles in gleichen Rang mit sehr unbedeutenden Nebenfiguren — Violenta ist sogar nur eine stumme Person — gesetzt werden, muss dies Geständniss überhaupt das Bedenken erregen, ob der gewählte Standpunkt der richtige sein könne; denn sonst würde doch eine solche Erklärung auf den Tadel hinauslaufen, als habe Shakespeare nicht gewusst was er that. Es scheint vielmehr, als gestatte uns bei der Wahl eines andern Ausgangspunktes gerade dieses Drama einen sehr klaren Einblick in des Dichters geistige Werkstatt, als zeige es uns deutlicher als manche andere seiner Schöpfungen, worin für ihn die ideelle Einheit lag und welches das gestaltende Princip war, das ihn bei der Konstruktion des dramatischen Gebäudes leitete. Sein Ausgangspunkt ist mit Einem Worte das psychologische Problem des Hauptcharakters, von welchem nicht nur der Gang der Handlung, sondern alle übrigen Charaktere des Stückes mit innerer Nothwendigkeit bedingt werden. Dies psychologische Problem — oder, wenn Sie wollen, dies Charakterbild, — die Ergründung seiner Entstehung, der Verlauf seiner Entwickelung, der tragische Konflikt, zu dem es führt, das war für Shakespeare jederzeit der hauptsächlichste Reiz, dem er sich niemals zu entziehen vermochte. Schon der alte St. Evremond, der lange Jahre in England lebte und sich dort ein so eindringendes Verständniss des englischen Drama's erwarb, als es für einen Franzosen möglich ist, hat unter andern die Bemerkung gemacht, '*que les Anglois renoncent presque toûjours à l'unité d'action, pour*

représenter une personne principale, qui les divertit par des actions différentes.'[1] Bei den grossen tragischen Charakteren eines Lear, Hamlet, Othello, Richard III., Macbeth, Coriolanus &c. wird dies für den unparteiischen Betrachter kaum eines Beweises bedürfen; aber auch im Lustspiel, d. h. im Charakterlustspiel, ist der Dichter denselben Weg gegangen, wie das meines Erachtens namentlich aus dem Kaufmann von Venedig und aus unserm Stücke unwiderleglich hervorgeht. Freilich lässt sich dabei die Frage aufwerfen, in wie weit eigentlich Ende gut, Alles gut unsern Begriffen vom Lustspiel entspricht, und ob nicht die Figuren des Parolles und des Clown das Einzige sind, was es zu diesem Titel berechtigt; eine komische Weltanschauung lässt sich wol nur gezwungener Weise hineinlegen, und nach unserer heutigen Auffassungsweise ist das Stück vielmehr ein Schauspiel als eine Komödie. Sehr richtig bemerkt Kreyssig (Vorlesungen III, 148), dass die Handlung dieses Lustspiels so schwer wiegt, als die Gesetze der Gattung es irgend gestatten und Verwickelungen enthält, bei welchen tragische Dissonanzen dem Dichter ebenso leicht erreichbar waren, als die wirklich gegebene heitere Lösung. Dem entsprechend findet er die Charakterzeichnung mit grosser Sorgfalt behandelt, und sie muss in der That vor Allem in's Auge gefasst werden. Ueberhaupt hat Kreyssig in der Auffassung dieses Lustspiels das Richtige getroffen. Denn während Gervinus, verführt durch die an sich richtige Ueberzeugung, das wir in Ende gut, Alles gut das von Meres erwähnte Love's Labour's Won zu erkennen haben, dasselbe 'um des äussern und innern Gegensatzes' willen irriger Weise mit Love's Labour's Lost zusammenstellt, wie schon Coleridge und Knight gethan haben,[2] hat Kreyssig eingesehen, dass Ende gut, Alles gut in engster Verwandtschaft zur Zähmung der Wider-

---

1) Oeuvres de M. St. Evremond (Londres 1711) III, 198 in dem Aufsatze De la Comédie Angloise.

2) Coleridge, Literary Remains II, 102. Knight, Studies of Shakspere (1868) 130. (1876)

spänstigen steht. 'Es ist das Machtverhältniss zwischen Mann und Weib, sagt er, dieses unerschöpfliche Thema für die Komik aller Völker, um welches in beiden Stücken das Interesse sich dreht.' Aehnliches hat schon Schlegel angedeutet, ja man könnte sogar auf den Gedanken kommen, als sei es keineswegs zufällig, dass in der Folio All's Well that Ends Well unmittelbar auf The Taming of the Shrew folgt, sondern als hätten die Herausgeber dadurch die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke andeuten wollen. Abgesehen von der Fassung, welche Kreyssig dem Grundgedanken gegeben hat und die sich im Verlaufe der Betrachtung etwas modifiziren möchte, finde ich bei ihm sowohl in der Grundanschauung als auch in Einzelheiten meine in Weimar entstandenen und gegen Sie geäusserten Gedanken theilweise vorweggenommen, so dass ich wieder zu der entmuthigenden Erkenntniss gekommen bin, wie schwer sich etwas Neues über Shakespeare sagen lässt. [1]

Was fand denn Shakespeare in der Novelle des Boccaz, die er in Paynter's Uebertragung las, vor? was war es, das ihn zur dramatischen Bearbeitung derselben reizte? Offenbar nur die Figur der Giletta, die, von einer glühenden Leidenschaft für Beltramo erfüllt, selbst die Werbung um ihn unternimmt, ihn auch wirklich zur Ehe erhält, damit aber keineswegs seine Liebe gewinnt, bis sie nach Besiegung verschiedener Hindernisse und durch eine List, wie sie in der Liebe so gut wie im Kriege gestattet ist, schliesslich auch diese erringt. Diese Werbungsgeschichte, weder durch Motivirung, noch durch Charakteristik gemildert, macht auf uns, um Gervinus' hartes Wort zu gebrauchen, den Eindruck 'grenzenloser Aufdringlichkeit' und ist nach ihm nur beim Novellisten erträglich, für den das 'leichtgläubige Ohr ein viel schonenderer Richter ist, als das strenge Auge des vor der Bühne sitzenden Zuschauers.' Wir sollten jedoch dabei nicht vergessen, dass sie weit weniger Anstoss erregen musste in einer Zeit, wo ein dem Geliebten nachgehendes Mädchen ein beliebtes dramatisches

1) Vergl. Kreyssig, Shakespeare-Fragen 165—172.

Motiv war; wir brauchen uns nur an das spanische Theater, an den Pastor Fido, an die beiden Veroneser &c. zu erinnern. Wie dem auch sei, Shakespeare fühlte sich von der Geschichte und dem Charaktèr der Giletta gefesselt; eine solche Liebesglut und Liebestreue musste sein Herz bewegen und mannigfache Fragen und Erwägungen in ihm hervorrufen. Sollte die Liebe des Weibes in ihrer Fülle und Echtheit nicht das gleiche Anrecht auf Befriedigung in sich tragen, wie die des Mannes? Sollte ihr Herz von der Natur zu unverbrüchlichem Schweigen verurtheilt sein und in schmerzlicher Entsagung in sich ersterben müssen? Gäbe es keinen Weg auch ihr zur Gewährung ihrer Herzenswünsche zu verhelfen? Helena selbst spricht Aehnliches mit folgenden Worten aus (I, 1), wobei sie freilich zunächst an den Standesunterschied denkt, der sie vom Geliebten scheidet:

> Oft liegen in uns selbst die Arzenei'n
> Die wir von Gott erflehn. Die Sterne leihn
> Uns freien Spielraum; ziehen rückwärts nur
> Den trägen Plan, sind stumpf wir von Natur. — —
> Ein keckes Wagstück dem unmöglich scheint,
> Der kalt die Müh'n erwägt und der da meint:
> Was war, kann nicht auch sein; denn wo erreichte
> Nicht Lieb' ihr Ziel, wenn ihren Werth sie zeigte?

Von solchen Gedanken ausgehend unternimmt Helena das 'kecke Wagstück', um den geliebten Mann zu werben, und hier zeigt sich, warum Ende gut, Alles gut sich nicht zu einer wahren Komödie gestalten liess, während die Zähmung durch und durch Lustspiel ist. In der Zähmung handelt es sich nur um eine komische oder burleske Uebertreibung des natürlichen Verhältnisses zwischen Mann und Weib, während hier die Umkehr dieses natürlichen Verhältnisses versucht und poetisch gerechtfertigt wird. Die Werbung des Weibes geht uns so zu sagen gegen den Strich; sie ist entweder einfach widerwärtig, oder sie bekommt eine Neigung zum Tragischen. Hatte der Dichter dies Thema einmal gewählt, so war die Hauptsache für ihn allerdings, dass das Weib bei einer solchen Werbung so unmerklich als möglich aus den von Natur und Sitte ihr gesetzten

Schranken heraussträte, denn ein Mannweib, eine moderne Emancipationsheldin, wäre nimmermehr eine Figur gewesen, für die sich Shakespeare hätte erwärmen können, der überall die echte Weiblichkeit so hoch stellt, der die unsterblichsten Gebilde weiblichen Fühlens und Lebens geschaffen hat, und dem die Idee der Frauenemancipation noch völlig fremd war. Es galt einen Versuch; hier war ein Problem, welchem der grosse Herzenskündiger nicht widerstehen konnte; er hat die Liebeswerbung so oft und aus so verschiedenen Gesichtspunkten geschildert, warum nicht auch einmal aus diesem? Boccazen's Giletta ohne Weiteres auf die Bühne zu bringen, war unmöglich; da wäre sie nichts als eine Abenteurerin gewesen, die nur Widerwillen erregt hätte. Shakespeare musste im Gegentheil seine ganze Kunst aufbieten, um aus dem dürftigen Gerippe des Novellisten eine Frauengestalt zu schaffen, die uns verständlich und sympathisch ist, um ihr Seelenleben vor uns zu entfalten und ihre Handlung aus Motiven zu erklären, denen wir unser Mitgefühl nicht versagen können. Sollte Giletta nicht durch Unweiblichkeit abstossen, so kam es vor allen Dingen darauf an, ihre verwaiste Stellung zu mildern, sie in Verbindung zur Familie zu setzen, ihr mit Einem Worte einen mütterlichen Rückhalt zu geben, wie er für ein junges Mädchen, zumal wenn sie liebt, angemessen und erforderlich ist. Unter den vorliegenden Umständen wäre die leibliche Mutter hierzu keineswegs die geeignetste Persönlichkeit gewesen; welche Stellung hätte sie einnehmen sollen, wenn doch Giletta, oder Helena, wie Shakespeare sie umgetauft hat, als Bertram's Pflegeschwester dastand? Sie hätte überdies den Einwendungen Bertram's bezüglich der Standesverschiedenheit nicht entgegen zu treten vermocht, und was die Hauptsache ist, hätte sie die Werbung ihrer Tochter unterstützt oder auch nur gebilligt, so würde sie nur zu leicht im Lichte einer Kupplerin erschienen sein. Shakespeare schuf also mit dem glücklichsten Griffe die alte Gräfin Roussillon, ohne welche auch der junge Graf völlig verwaist dagestanden hätte. Aber nicht allein die Existenz, sondern auch der Charakter der Gräfin ist durch

Helena's Vorhaben bedingt; sie durfte keine adelsstolze, hochmüthige, formenstrenge, oder auch nur kalte Person sein, wenn Helena eine Stütze an ihr finden sollte. Sie durfte sich nicht abweisend und sittenrichterlich, aber auch nicht zaghaft und überbedenklich gegen sie verhalten; sie musste im Gegentheil in der Erinnerung an ihre eigene Jugend Veranlassung finden, mit ihr zu sympathisiren (I, 3):

So, als ich selber jung war, ging's mir auch.
Folgst der Natur du, folgt dir dies. Es blüht
Der Jugend Rose nur auf dorn'gem Strauch.
Uns ward Geblüt; dies quillt aus dem Geblüt.
Den Stempel der Natur und Wahrheit trägt
Das junge Herz, drin fest sich Liebe prägt.
Erinnr' ich mich der Tage, die dahin,
War dies mein Fehl; ich sah nichts Arges drin.

Sie schätzt Helena wegen ihrer Sittenreinheit, ihrer Ehrlichkeit, ihres klaren Verstandes, ihrer Hingebung und Schönheit; sie liebt sie wie eine leibliche Tochter, und ihre Schätzung und Liebe steigern sich nur, je weiter Helena in ihrer Werbung vorschreitet, so dass diese im Herzen der Gräfin sogar dem eigenen Sohne den Vorrang abläuft:

Wer von beiden
Am theuersten mir ist, kann mein Gefühl
Nicht unterscheiden.

Die Gräfin besitzt Lebenserfahrung genug, um zu wissen, dass ein edler Charakter, ein klarer Geist und ein treues Herz weit wesentlichere Erfordernisse für eine glückliche Ehe sind als Rang und Reichthum; sie erkennt, dass sie eine wünschenswerthere Schwiegertochter nicht finden kann und giebt ihr daher zu dem Wagestücke nicht allein ihre ausdrückliche Erlaubniss, sondern ermuthigt sie, stattet sie mit Reisegeld und zuverlässiger Begleitung aus, und versichert sie in Allem ihres Beistandes (I, 3):

Geh morgen gleich und glaub' voll Zuversicht:
So weit ich kann, fehlt dir mein Beistand nicht.

Auch nach ihrer Abreise bleibt sie durch ihren Hausnarren in Verbindung mit ihr, wodurch zugleich dieser in Beziehung zur Handlung tritt und sich über die überflüssige Stellung eines blossen Spassmachers erhebt. In dieser Hinsicht

bedauere ich, dass Sie aus andern, keineswegs zu verkennenden Gründen den Narren gestrichen haben. Alles, was die isolirte Stellung der Helena weniger fühlbar macht, was sie an das heimatliche Haus und die mütterliche Freundin knüpft, wie alles, wodurch sich die Sympathie und Billigung der letztern ausspricht, sollte meiner Ueberzeugung nach durchgängig hervorgehoben und betont werden.

Aber nicht bloss von aussen her, sondern auch in und aus sich selbst heraus wird Helena vom Dichter so weiblich als möglich dargestellt. Mit demüthigen Selbstvorwürfen empfindet sie den Abstand zwischen sich und dem Geliebten, der unerreichbar hoch wie ein lichter Stern über ihr steht:

> Dem Inder gleich
> Bet' ich die Sonn' in frommem Irrthum an,
> Die auf den Beter schaut, doch sonst von ihm
> Nichts weiter weiss.

Obwohl es eine Qual für sie ist, den Geliebten stündlich anzuschauen und seine Züge auf die Tafel ihres Herzens zu zeichnen, so ist sie doch beseligt durch seine Nähe und schweigt, ohne ihn 'mit unverschämter Werbung zu verfolgen.' Sie beruhigt sich mit dem Gedanken, dass es ihm nichts schadet, wenn sie ihn liebt — es klingt beinahe wie Philinen's bekannte Worte: 'Wenn ich dich lieb habe, was geht's dich an?', nur weiblich milder. Durch seine Entfernung kommt ihre Leidenschaft zum Ausbruch; sie kann es nicht ertragen, getrennt von ihm zu sein und ihn obenein den Verlockungen des Hofes ausgesetzt zu wissen, wo sie nur zu sehr fürchten muss, ihn für immer zu verlieren. Durch diese Trennung hat schon der Novellist den ersten Schritt der Helena vortrefflich motivirt, und dieser erste Schritt zieht die folgenden bis zur Vereinigung der beiden Gatten mit Nothwendigkeit nach sich. Das drückende Bewusstsein von der Kluft des Standesunterschiedes wird in Helena jetzt durch das belebende Gefühl und den thatkräftigen Vorsatz verdrängt, dass sie den Geliebten verdienen könne; ihr Verdienst soll ihr den mangelnden Rang ersetzen. Nach Kreyssig's Ansicht ist Helena vor allem

eine willensstarke und intelligente Natur, die bei Hofe, in der schwierigsten Situation, die klare und milde Hoheit des vollendeten Weibes entwickelt. In der That ist ihr Auftreten als Arzt himmelweit verschieden von dem Gebahren unserer modernsten Emancipationsdamen, die sich als 'Aerztinnen' in den Kreis der Männer drängen. Allein während man die zweite Hälfte dieses Urtheils nicht anders als freudig unterschreiben kann, scheint doch hinsichtlich der ersten einige Vorsicht geboten. Helena's Willensstärke ist stets nur auf Einen Punkt gerichtet, auf die Erwerbung des Geliebten. Sofort, nachdem sie seine Hand erhalten hat, tritt sie in die bescheidenste Frauenstellung zurück und fügt sich seinen harten Geboten mit einer Unterwürfigkeit, die an Griseldis erinnert. Es ist klar, sie entwickelt Willensstärke und Thatkraft nur, um sich in eine Stellung zu bringen, wo sie derselben nicht mehr bedarf; sie tritt aus den Schranken der Weiblichkeit nur heraus, um sich später desto zurückgezogener innerhalb derselben halten zu können. Sie sagt es mit klaren Worten:

> Ich will leben
> Als seine Magd und sterben, ihm ergeben,
> Doch nicht als meinem Bruder,

und sie thut nichts, was uns an der Aufrichtigkeit dieser Absicht zweifeln lassen könnte. Sie wünscht keineswegs Gräfin Roussillon zu werden um der weltlichen Vortheile willen, die ihr damit zufallen, sie will nichts als den Geliebten und seine Gegenliebe. Sie schwingt sich zu begeisterter männlicher Thatkraft auf, so weit es sich um Erkämpfung dieses Zieles handelt und sinkt zu selbstloser weiblicher Demuth zurück, sobald es erreicht ist. Es lässt sich nicht anders annehmen, als dass sie von Haus aus eine weiche, stille, bescheidene Natur ist, und dass ihre Willensstärke und Thatkraft nur das Erzeugniss ihrer leidenschaftlichen Liebe sind. Hätte Bertram vor seiner Abreise das stille Geheimniss ihrer Liebe in ihren Augen zu lesen vermocht, hätte er in seiner Brust eine entsprechende Regung gefunden und demgemäss den ersten Schritt gethan, so würde sie nie aus dem beschränkten Kreise der Frauenstellung her-

ausgetreten sein. Nachdem Bertram nach Florenz gegangen ist, quält sie sich mit der Selbstanklage, dass sie ihn durch ihre aufdringliche Liebe aus dem Vaterlande vertrieben und den Gefahren des unbarmherzigen Krieges Preis gegeben habe, und ihre angebliche Pilgerschaft wird hauptsächlich in der Absicht unternommen, ihm die Rückkehr zu ermöglichen. Sie hegt keinen Plan, seine unmöglich scheinenden Bedingungen zu erfüllen, sondern dieser Plan bietet sich ihr unterwegs von selbst dar.

Die Heilung des Königs dient der Helena lediglich als Mittel zum Zweck, was sie nicht ansteht, der Gräfin offen zu bekennen:

> Durch Euer Gnaden Sohn kam ich darauf;
> Sonst wäre König, Arzenei, Paris
> Meiner Gedanken stillem Zwiegespräch
> Wohl fern geblieben.

Allein diese Heilung lässt sich auch als eine vorgängige Abspiegelung der Haupthandlung betrachten, als ein Schatten, den diese vor sich her wirft. Obwohl der König Helena's Vater gekannt und hochgeschätzt hat, wehrt er sich doch gegen ihr Heilmittel, gerade wie nachher Bertram gegen ihre Liebe. Allerdings steht dieser Zug in der Novelle, aber Shakespeare hätte ihn ohne Mühe beseitigen können, wenn er ihm nicht für seinen Plan zweckdienlich gewesen wäre; statt dessen hat er ihn verstärkt! Es wäre so viel natürlicher gewesen, in dem Kranken die jedem Menschen eingeborne Liebe zum Leben aufflammen zu lassen, wenn nicht Helena hier an die Bekämpfung der sich ihr entgegenstellenden Hindernisse gewöhnt werden sollte. Je weniger leicht es ihr wird, den hoffnungslosen Unglauben des Königs gegen ihr Heilmittel zu überwinden, desto mehr muss sie sich durch ihren Sieg gehoben fühlen und wird mit gekräftigtem Selbstvertrauen der schwierigen Hauptaufgabe entgegen gehen, welche ihrer wartet. Nicht nur am Könige, sondern auch an Bertram vollbringt sie eine glückliche Heilung. Auch am Hofe benimmt sich Helena so weiblich, als es ihre Lage und ihr Vorhaben zulassen, bis auf Einen, freilich gerade den wichtigsten Punkt. In

der Novelle ist es nämlich der König, welcher der Giletta anbietet, ihr zum Lohne für die glücklich vollbrachte Heilung einen Gemahl zu geben, und Sie haben Sich in richtiger Würdigung unserer heutigen Gefühlsweise in diesem Punkte der Novelle angeschlossen. Bei Shakespeare hingegen macht der König kein derartiges Anerbieten, sondern Helena antwortet auf seine Frage, was sie sich zum Lohne erbitte, frank und frei: einen Gemahl. Warum ist der Dichter hierin von der Novelle abgewichen? warum lässt er seine Heldin hierin, wenigstens äusserlich, unweiblicher auftreten, als es Boccaccio gethan hat? Soviel ich sehen kann, haben ihn dazu zwei Gründe bewogen. Zunächst will er dadurch ihre Leidenschaft in ihrer ganzen Stärke und Unaufhaltsamkeit zeigen, sodann aber wird ihm der Umweg des Novellisten nicht mit der Wahrhaftigkeit vereinbar geschienen haben, welche er nicht allein bei der Helena, sondern durchgängig in allen seinen Werken in die erste Reihe der Tugenden stellt. Nichts ist ihm verhasster, als die geschminkte Welt, nichts widerwärtiger, als krumme Wege. Wie ein Pfeil auf sein Ziel zufliegt, so geht Helena in geradester Entschlossenheit dem ihrigen entgegen. So wenig wie der Gräfin gegenüber macht sie gegen den König ein Hehl aus ihrer Liebe. Hätte sie der Dichter auf Schleichwegen wandeln und ihr Vorhaben bemänteln lassen, so würde er sie schwer von dem Verdachte rein erhalten haben, dass sie nach irdischen Vortheilen strebe, dass es ihr mehr darauf ankomme, Gräfin Roussillon als Bertram's Gattin zu werden. 'Sie hat ihre Ehrlichkeit geerbt, ihre Güte erworben' sagt die Gräfin (I, 1) zu Lafeu, und wiederholt wird die Ehrenhaftigkeit ihrer Familie, insonderheit ihres Vaters, betont. Die List, oder, wenn Sie wollen, der Betrug, dessen sie sich später in Florenz gegen Bertram bedient, wirft in des Dichters Augen keinen Makel auf diese Ehrlichkeit; er lässt uns nicht im Zweifel, wie er darüber denkt. Am Schlusse des dritten Akts nennt die Wittwe das einen 'ganz rechtmäss'gen Trug' und Helena sagt:

Glückt's nach meinem Rath,
Wird böse Absicht zur rechtmäss'gen That,

Und gute Absicht auch als Handlung gut;
Ein sünd'ger Akt, wo keiner Sünde thut.

Helena spricht sich darüber nicht nur gegen die Wittwe und ihre Tochter, sondern in der Schlussscene auch gegen alle Andern mit vollster Offenheit aus. Abgesehen davon, dass ohne dies, bereits durch die Novelle an die Hand gegebene Auskunftsmittel eine Erfüllung der von Bertram gestellten Bedingungen unmöglich gewesen wäre, so findet sich das nämliche Motiv ja auch in Mass für Mass, ohne dort der Ehrlichkeit Marianen's und Isabellen's Abbruch zu thun.

Der Charakter der Helena bedingt aber nicht nur den der Gräfin, sondern vor Allem das zweite psychologische Problem, dasjenige des von ihr geliebten und erworbenen Mannes. Bertram's Charakter geht wie der der Gräfin mit so zwingender Nothwendigkeit aus dem ihrigen hervor, dass der Dichter gar keine Wahl hatte. Sollte Helena's Werbung irgend einen Erfolg haben, so durfte sie nicht einer starken, entschlossenen, selbstbewussten und gereiften Männlichkeit gegenüber gestellt werden; eine solche hat entweder schon gewählt, oder sie will nicht wählen — am wenigsten will sie sich wählen und werben lassen. Bertram durfte nicht entfernt dem Petruchio ähnlich sein, der durch die Gefahren und Abenteuer weiter Land- und Seereisen wie durch seine Theilnahme am Kriege so gestählt und erprobt ist, dass ihm die Zähmung einer widerspänstigen Dirne als eine Kleinigkeit erscheint. Helena konnte nur den Sieg davon tragen über einen noch gährenden, unfertigen, zwischen Schein und Wesen haltlos schwankenden Jüngling, der weder die Welt noch sich selbst kennt, dem noch keine bedeutende Aufgabe, kein grosses Ziel als Steuerruder auf der Lebensfahrt dient, der noch nicht durch eine eigene Liebe in eine feste Lebensbahn geleitet ist. Als ein solcher erscheint aber Bertram nach allen Seiten hin, wie vortrefflich ihn auch die Natur leiblich und geistig ausgestattet haben mag. Der König empfängt ihn mit den Worten:

Ganz des Vaters Züge!
Natur hat dich mit Sorgfalt mehr als Hast
Gebildet, Jüngling. Mögst du erben auch
Des Vaters Herz.

Dies väterliche Herz ist aber in ihm von allerhand jugendlichem Unkraut überwuchert, so dass seine guten Eigenschaften ('die Sehnsucht nach Selbständigkeit und der von Ehrliebe geleitete Thatendrang' wie Kreyssig sagt) noch nicht zur rechten Entfaltung kommen können. Die eigene Mutter übersieht seine guten Seiten und wird nicht müde, ihn wegen seiner Fehler zu schelten. Das 'haltlos vorschneller Knabe', das sie bei Empfang seines Briefes III, 2 ausruft, ist noch das Gelindeste; selbst ihr mütterliches Herz kann nicht umhin, ihn einen 'rohen Burschen' zu heissen, und sie will ihn gar nicht mehr als ihren Sohn anerkennen. Er war mein Sohn, sagt sie zu Helena,

Doch wasch' aus meinem Blut ich seinen Namen,
Du bleibst mein einz'ges Kind.

Bertram ist gewissermassen ein umgekehrter Petruchio; wie dieser die Katharina wider ihren Willen erobert und zähmt, so wird er wider seinen Willen erobert; er ist ein wildes Füllen, das Helena einfängt und bändigt. Wenngleich er ein bis zwei Jahre älter zu denken ist als Helena — er steht dicht vor dem Mündigkeitsalter — so besitzt er doch ganz naturgemäss noch nicht ihre sittliche und Gefühls-Reife, sondern gelangt dazu erst durch ihre Liebe. Im Jünglingsdrange stürmt er in die Welt hinaus; er will nicht am Hofe bleiben, sondern sich im Kriege die Sporen verdienen und ist sehr ärgerlich, dass ihm der König die Erlaubniss dazu verweigert. Dass er dem königlichen Befehl zur Heirath Widerspruch entgegen setzt, kann man ihm an sich nicht verargen. Mag auch Helena ihre Wahl in die zarteste und möglichst weibliche Form kleiden:

Ich sage nicht, ich nehm' euch; doch ich gebe
Mich selbst und meinen Dienst so lang' ich lebe
Euch ganz zum Eigenthum. Dies ist der Mann —

so hat er doch Recht, dass er sich in der Liebe, dieser persönlichsten und für das ganze Lebensglück entschei-

dendsten Angelegenheit seine Freiheit wahren will. Hier zeigt sich unzweideutig, welches das naturgemässe Verhältniss ist: der Mann hat das Recht der Wahl, das Weib das Recht der Versagung. Das weiss und fühlt Helena recht gut. Wenn sich nun das Weib das Recht der Werbung anmasst, muss dann nicht dem Manne die Versagung zustehn? Was wird dann aber aus ihr? Helena sagt es:

> Mir flüstern meine glüh'nden Wangen zu:
> 'Roth macht uns deine Wahl. Wirst du verschmäht,
> Sitzt ewig bleicher Tod auf uns; die Röthe
> Kehrt niemals wieder.'

Es muss also Seitens des Königs Gewalt gebraucht werden, welche dieser nicht bloss als Landesherr, sondern auch als Vormund in Anspruch nimmt. Bertram geberdet sich dabei als ein trotziger und unüberlegter Knabe; er hat weder ein freundliches Wort für Helena, der er mindestens seine Achtung nicht versagen sollte, noch ein begütigendes für den König, der stets seines Vaters Freund und sein liebevoller Vormund gewesen ist. Könnte er sich nicht eine Bedenkzeit erbitten? Statt dessen sinnt er der rücksichtslos verstossenen Gattin sogar an, dass sie die ihr auferlegte sofortige Abreise beim Könige lügnerischer Weise als ihren eigenen Entschluss darstellen solle. Hertzberg glaubt den wahren Grund für Bertram's Weigerung darin gefunden zu haben, dass er 'bereits eine andere mit allem Jugendfeuer und mit Concentrirung aller seiner Gedanken und Empfindungen auf diese Erwählte seines Herzens liebt;' diese Erwählte sei aber keine andere als die Tochter Lafeu's, die er im letzten Akte heirathen soll.[1] Wie erfreulich es mir auch jederzeit ist, mich in Uebereinstimmung mit meinem gelehrten und scharfsinnigen Freunde Hertzberg zu finden, so ist es mir hierin doch nicht möglich, seine Ansicht zu theilen. Verhielte sich die Sache so, so würde doch Bertram seinen Gefühlen um so eher Ausdruck geben, als ihn das am sichersten vor der aufgedrungenen Ehe mit Helena schützen würde. Dadurch möchte freilich eine Wen-

1) Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft XI, 353.

dung herbeigeführt werden, welche dem Dichter den Plan verdürbe — ich sehe wenigstens nicht, wie die Sache weiter gehen sollte. Unbegreiflich aber wäre es, dass Lafeu, welcher die ganze Wahlscene mit seinen halblauten Reden begleitet, nicht Eine darauf bezügliche Seitenbemerkung machen sollte. Unbegreiflich wäre es, dass Bertram auch später nicht Einmal dieser heissgeliebten Magdalene gedenken, sondern ihr in Diana's Armen ohne alle Gewissensregung untreu werden sollte. Unbegreiflich wäre es endlich, dass Helena von einem solchen Verhältniss keine Kunde besitzen sollte — Frauen sind in solchen Angelegenheiten sehr scharfsichtig. Ganz im Gegentheil versichert sie dem Könige, sie werde Jemand wählen,

whom I know
Is free for me to ask, thee to bestow!

Welche Verschuldung würde damit nicht nur dem Bertram, sondern auch der Helena aufgebürdet, wenn sie ihn, wenngleich unwissentlich, zum Treubruch gegen eine Geliebte verleiten sollte, um selbst an ihre Stelle zu treten! Die Annahme ist weder mit ihrem, noch mit seinem Charakter verträglich; Bertram lernt eben die wahre Liebe erst durch Helena kennen. Hertzberg gesteht selbst, dass die Stelle im fünften Akte, die seinen einzigen Beweisgrund bildet, nicht allzu klar ist, sondern sich in 'pomphaften und exquisiten Metaphern und Metonymien bewegt, mit einer schwankenden Participialconstruktion, die durch ein zweideutiges Pronominaladverbium in den Satzbau unsicher eingefügt wird, wozwischen sich dann die richtige Beziehung des zweimal gebrauchten, aber auf verschiedene Personen gehenden Pronomens *she* leicht versteckt.' Man könnte fast auf den Gedanken kommen, als sei die Stelle ohne Rücksicht auf das Vorangegangene vom Dichter erst im letzten Augenblicke oder bei einer spätern Ueberarbeitung '*for the nonce*' eingeschoben. Im Gegensatze zu Hertzberg meint Gervinus, Bertram habe die Magdalene 'nur einmal so aus der Fernsicht des Hochmuths angesehen', was man doch auch nur halb unterschreiben kann. Die richtige Erklärung scheint mir die zu sein, dass der König früher einmal

geäussert hat, die beiden Kinder würden ein passendes Paar geben; Lafeu sagt der Gräfin (IV, 5), es sei 'ein Vorschlag, den, als beide noch unmündig waren, Se. Majestät aus eignem gnädigen Antriebe selbst gemacht hatte.' Lafeu kommt auf diesen Plan um so lieber zurück, als er einsieht, dass Bertram nicht wagen wird, dem Könige zum zweiten Male entgegen zu treten, und er daher alle Aussicht hat, seine Tochter auf diesem Wege unter die Haube zu bringen. Bertram selbst hat gegen die Kleine um so weniger Widerwillen, als sie ihm vermuthlich — ganz fremd ist. Denn wie soll er eigentlich ihre Bekanntschaft gemacht haben? Er müsste etwa als Knabe längere Zeit am Hofe gewesen sein; mit einer solchen Annahme stimmt jedoch weder, dass er ein 'unreifer Hofmann' ist, wie seine Mutter sagt, noch der leidenschaftlich zärtliche Abschied, den sie von ihm nimmt, als sie ihn aus dem Elternhause entlässt. Sie ist offenbar noch nicht an seine Abwesenheit gewöhnt, sonst könnte es ihr nicht so schwer fallen, sich von ihm zu trennen. Auch der König lässt beim Empfange Bertram's nichts einfliessen, was man in diesem Sinne deuten könnte, seine Worte scheinen im Gegentheil zu verrathen, dass er ihn zum ersten Male sieht. Dagegen tritt allerdings Lafeu im Hause der Gräfin in einer Weise auf, welche schliessen lässt, dass er sich nicht zum ersten Male dort befindet, und es wäre nicht unmöglich, dass er bei irgend einem frühern Besuche seine Tochter einmal mitgebracht hat. Wie dem auch sei, so hat Bertram auf keinen Fall eine innige Neigung, eine leidenschaftliche Liebe zu Magdalene gefasst, und ihr Bild ist ihm im italienischen Kriegsgetümmel wieder völlig entschwunden.

Nicht minder trotzig und hochfahrend als bei der Wahl zeigt sich Bertram in seinem Benehmen gegen Helena, nachdem er sie aus des Königs Händen als Gattin hat annehmen müssen. Dieser Eingriff in seine persönlichen Rechte verwundet ihn um so tiefer, als hochmüthiger Stolz und übertriebenes Standesbewusstsein zu seinen hervorstechendsten Fehlern gehört. Auch sein Vater wird vom Könige als sehr adelsstolz geschildert (I, 2):

Die unter ihm
Betrachtet' er als Wesen andrer Art.
Sein hohes Haupt beugt' er hinab zu ihnen
Und machte sie auf seine Demuth stolz,
Ihr armes Lob ertragend.

Was aber beim Vater durch Lebenserfahrung und Selbsterziehung gemildert und zu einem Vorzuge abgeklärt erscheint, tritt beim Sohne noch in der ganzen Widerwärtigkeit der Unreife auf. Helena hat, wie erwähnt, anfänglich in übergrosser Demuth den Standesunterschied als das Haupthinderniss für ihre Wünsche betrachtet; später jedoch sieht sie über diesen Umstand hinweg; sie wolle nur Jemand wählen, sagt sie dem Könige, den sie unbedenklich wählen und den er ihr unbedenklich gewähren könne. Der König nimmt nicht den mindesten Anstoss an der Standesverschiedenheit; er gestattet ihr nicht nur die Auswahl unter den Kavalieren seines Hofes, sondern bemerkt, um ihr die Wahl zu erleichtern, ausdrücklich, dass sie sämmtlich von edeln Vätern stammen. Bertram's bezügliche Bedenken stellt er als unerheblich dar und weist ihn darauf hin, wie leicht er diesen Anstand aus königlicher Machtvollkommenheit zu heben vermöge. Er lässt ihn sehr hart wegen seines Hochmuths an und macht ihm mit derben Worten begreiflich, wie tief die äussere Ehre unter der wahren, innern stehe, welche uns eigne That und Tugend verleihe:

Der tiefste Platz, von dem in's Dasein tritt
Die Tugend, ist geadelt durch die That.
Wenn uns ein Titel schwellt, nicht Edelmuth,
Ist kranker Schwulst die Ehre — —
Sie giebt als Mitgift sich
Und ihre Tugend; Ehr' und Reichthum ich.

Auch aus dem Munde der alten Gräfin hören wir kein Wort, das uns zu dem Schlusse berechtigte, als hegte sie eine Bedenklichkeit wegen der niedern Geburt ihrer Schwiegertochter; vielmehr findet sie, sie sei zu gut für ihren Sohn,

sie ist eines Gatten werth, dem zwanzig
Solch' rohe Burschen Dienst thun und sie stündlich
Als Herrin grüssen könnten.

Sie nennt sie zu tugendhaft, als dass ein Kaiser sie verachten dürfte (III, 2). 'Es ist alles eingetroffen, wie ich es wünschte, sagt sie bei Helena's Rückkehr, ausser, dass er nicht mit ihr gekommen ist.' Selbst Parolles, der doch auf Bertram's Seite gegen Helena steht, lässt nie etwas über ihren geringen Stand einfliessen. Da also Bertram's Hochmuth von keiner Seite als ein berechtigter Factor anerkannt wird, sondern im Gegentheil überall die schärfste Missbilligung erfährt, so vermag ich nicht mit Gervinus in dem Rangunterschiede den geistigen Mittelpunkt des Stückes und den Kern der Verschiedenheit beider Charaktere (Bertram und Helena) zu erkennen. Ausserdem würde dabei unerklärt bleiben, warum sich Bertram für immer von der ihm angetrauten Gattin trennt, nachdem sie ihm durch den König an Stand und Vermögen gleichgestellt worden ist. Dadurch müssten doch sein Widerstand und seine Abneigung gebrochen sein, wenn sie auf keinem andern Grunde als dem Rangunterschiede beruhten. Er hat sich ja auch vorher gegen den König hierin befriedigt erklärt:

> Erwäg' ich, welche Schöpfung
> Und Ehrenfülle mir entflieht, wenn ihr
> Gebietet, so erkenn' ich: sie, die jüngst
> So tief dem stolzen Sinn stand, ist, vom König
> Gepriesen, jetzt geadelt, gleich als wäre
> Sie so geboren.

Oder soll das Lüge sein? Die einzige wäre es freilich nicht, deren er sich schuldig macht, allein alles wohl erwogen, scheint eine solche Auffassung doch nicht gerechtfertigt.

Nicht weniger als durch ihn selbst lernen wir Bertram's Charakter auch durch den Reflex kennen, welcher von seinem Freund und Mentor Parolles auf ihn fällt. Sage mir mit wem du umgehst, und ich sage dir, wer du bist. Auf diese Bedeutung des Parolles wird im Stücke zu oft hingewiesen, als dass man nicht überzeugt sein müsste, dass er 'innerlich mit am Sinn und der Bedeutung des Stücks Theil hat.' Parolles entspricht überdies einem Bedürfniss der Symmetrie; er ist dem Bertram zur Seite gestellt wie die Gräfin der Helena, und wie uns die letztere zeigt, was

einst aus Helena werden wird, so deckt uns Parolles die Abwege auf, welche Bertram, — allerdings nur theilweise! — bevorstehen, wenn es Helena nicht gelingt, ihn zur Umkehr zu bewegen. Die Gräfin und Parolles sind mit Einem Worte die Projectionen von Helena's und Bertram's Charakteren. Dass dies bezüglich Bertram's nicht zu schwarz sehen heisst, werden Sie mir zugeben, wenn Sie erwägen, dass er noch in der Schlussscene es nicht unter seiner Würde hält, den König zu belügen; in wiefern er sich von Parolles wesentlich unterscheidet, wird sich alsbald zeigen. Parolles, den der Dichter, beiläufig bemerkt, durch und durch als Franzosen gezeichnet hat, ist nach den Worten der Gräfin 'ein sehr unsaubrer und gottloser Bursch'; er ist in Diana's Augen (III, 5):

der Bube,
Der ihm die Schliche lehrt. Wär' ich sein Weib,
Ich gäbe Gift dem Schurken.

Er spielt endlich, wie uns Mariane verräth, den 'schmutzigen Zwischenträger bei den Verführungsversuchen des jungen Grafen.' Dass Shakespeare, abgesehen von dieser Bedeutung des Parolles, ihn zugleich als komische Figur benutzt und durch ihn auf die Lachmuskeln seines Publikums wirkt, beweist nur die Grösse seiner Kunst. Der soldatische Renommist war ein beliebter Lustspiel-Charakter, der in verschiedenen Schattirungen wiederkehrt. Dass sich Bertram von dem hohlen, aufschneiderischen und unsittlichen Patron mit der glatten Aussenseite führen und verführen lässt, zeigt deutlicher als alles andere den Mangel an Menschenkenntniss, an geistiger und sittlicher Reife, an welchem er leidet. Er ist der letzte, welcher den Monsieur durchschaut und wird fast nur mit Gewalt und wider seinen Willen zur Erkenntniss gebracht, gerade wie er nur mit Gewalt und wider seinen Willen zur Erkenntniss der echten Tugend und Liebe in Helena gebracht wird. Helena, obwohl noch nicht in die Welt hinausgekommen, hat doch von Anfang an den Taugenichts in Parolles herausgefühlt; sie urtheilt echt weiblich über ihn; sein sicheres Auftreten, seine bestechenden Manieren und sein allzeit

fertiger Witz lassen sie über seine Fehler wegsehen, ja sie liebt ihn fast um Bertram's willen. Der erste, welcher den Burschen gründlich ausfindet, ist der gewiegte Hofmann Lafeu, was für den Jüngling Bertram, der eben erst in's Leben hinaustritt, keinen Tadel in sich schliessen kann. Aber auch die Gebrüder Dumaine, die doch keinen oder nur einen geringen Altersvorsprung vor ihm haben, bewähren sich als ganz andere Menschenkenner; sie sind überhaupt als Standes- und Altersgenossen neben Bertram gestellt, um als Massstäbe für die Erkenntniss und Beurtheilung seines Charakters zu dienen; gleich den ältern Personen des Stücks missbilligen sie es, dass Bertram ein so gutes Weib, eine so holde Dame verstossen hat und tadeln seine Verführung der Diana. Die Entlarvung des Parolles gehört nicht bloss, wie Schlegel sagt, 'zu den besten komischen Auftritten, die je ersonnen worden', sondern sie hat zugleich die tiefere Bedeutung, dass sie den Anstoss zu einer geistigen Ein- und Umkehr für Bertram giebt. Damit vereinigt sich zu der nämlichen Wirkung der gleichzeitig eintreffende Mahnbrief der Mutter, bei dessen Lesung Bertram nach den Worten des einen Dumaine 'fast in einen andern Menschen verwandelt wird.' Hier liegt die Peripetie in Bertram's Charakter. Nach meinem Gefühl hätte der Dichter dieselbe etwa in einem Monologe Bertram's dem Verständniss des Hörers und Lesers entschieden näher bringen können, allein er hat es nach der treffenden Bemerkung von Gervinus 'in den Charakteren und Thatsachen mehr schweigend niedergelegt', und zwar in unserm Stücke mehr noch, als er es sonst an der Art hat. Es kann kein Zweifel sein, dass Bertram's Gedanken von dem entlarvten Parolles, der ihm zu selbstsüchtigen, schnöden Zwecken Freundschaft geheuchelt hat, zu der todtgeglaubten Helena zurückkehren, der einzigen, die ihm uneigennützige Liebe gezeigt und sich echt und treu erwiesen hat. Sein Verhältniss zur Diana steht dem nicht entgegen; es ist ein blosser Sinnenrausch, und zu seiner Entschuldigung für die Behandlung, die er ihr später angedeihen lässt, kann geltend gemacht werden, dass ihm der Verdacht nahe liegt,

als habe sie es gleich Parolles auf seine Ausbeutung abgesehen; hat sie doch gleich damit begonnen, sich den Ring seiner Ahnen auszubitten.

Von der vortheilhaftesten, ja man darf sagen von der einzig vortheilhaften Seite erscheint Bertram als Kriegsmann; hier bewährt er seinen adelichen Kern und ist das Gegentheil von Parolles, dem er in diesem Punkte, auch im schlimmsten Falle, nie ähnlich geworden wäre. Hier tritt vielmehr für die Nebeneinanderstellung der beiden Figuren ein anderes Princip ein, dessen sich Shakespeare häufig bedient, das des Kontrastes. In Bertram's Wagschale liegt die Tapferkeit mit ihrer Ehre, in derjenigen des Parolles die Feigheit und die daraus fliessende Ehrlosigkeit. Bertram hat wesentliche Dienste geleistet und sich ausgezeichnet, wie wir nicht bloss von den Florentiner Frauen erfahren, sondern aus dem Munde des florentinischen Herzogs selbst bestätigt hören. Die angelegentlichen Empfehlungen, welche ihm dieser mitgiebt, bahnen ihm die Rückkehr nach Frankreich und erwerben ihm auf's neue die Gnade des Königs, die er so muthwillig und hochfahrend verscherzt hat. Damit scheint er in ein gutes Gleis gebracht, und wir schöpfen die Hoffnung auf einen alles versöhnenden Ausgang; um so unerwarteter und unbefriedigender kommt uns daher der ungünstige Eindruck, den er in der Schlussscene macht. Ich kann den Wunsch nicht verhehlen, dass der Dichter den geschürzten Knoten wohlthuender gelöst haben möchte. Unser Stück erscheint, wie gesagt, als ein umgekehrtes Seitenstück zur Zähmung der Widerspänstigen, es ist die Gewinnung eines Widerspänstigen von Seiten des Weibes. Wenn wir nun dort den Charakter der Katharina zum schönen Ziele geführt sehen und hören, wie sie in ihrer unvergleichlichen Schlussrede ihrer völligen Umkehr Worte leiht und ihre richtige Frauenstellung einnimmt, so müssen wir um so lebhafter bedauern, dass der Dichter nicht von der bezeichneten Peripetie an den edlern Kern in Bertram's Charakter Schritt für Schritt erkennbarer sich hat entwickeln lassen und ihn am Schlusse, von Schlacken gereinigt und durch die Erfahrung gereift, der

Helena mit einem entsprechenden Reuebekenntniss entgegenführt. Ein Versuch in dieser Richtung wäre meines Dafürhaltens für eine Bühnenbearbeitung ein wohl zu erstrebendes Ziel; dass sie sich damit noch einen Schritt weiter vom Originale entfernt, würde bei einem Stücke, wo dem Bearbeiter ohnehin eine ausnahmsweise Freiheit zugestanden werden muss, nicht allzu schwer ins Gewicht fallen. Es ist wahr, dass auch in der Zähmung der Widerspänstigen die Wandlung und Läuterung in Katharina's Charakter bis zur Schlussscene nur kaum merklich angedeutet wird, während die beiden Charaktere des Petruchio und der Helena die ganze Sorgfalt und Vorliebe des Dichters in Anspruch genommen zu haben scheinen. In der Zähmung wirkt jedoch dieser Mangel weniger störend als in Ende gut, Alles gut, da wir dort bei der Naturwahrheit des Verhältnisses nicht in Zweifel über die Wendung bleiben, welche die Action des Mannes in der Frau hervorbringen muss. Bertram's Benehmen in der allerdings verwirrenden Verwickelung des fünften Aktes ist der Art, dass ihm der König das Schlimmste zutraut und ihn sogar als Gefangenen abführen lässt, während Lafeu zu der Ueberzeugung gelangt, dass Bertram's Ruf für seine Tochter nicht ausreicht, und ihm die bittern Worte in's Gesicht schleudert: 'Ihr seid kein Mann für meine Tochter — ich will mir einen Schwiegersohn auf dem Jahrmarkt kaufen.' Bertram's schliessliche Bekehrung leidet an jener auffallenden und unbefriedigenden Plötzlichkeit, wie sie uns noch unangenehmer in den beiden Veronesern und anderswo entgegentritt. Nur Helena steht auch in diesem Wirrwarr treu zu dem erworbenen Gatten; sie fühlt es durch, dass auch die besten Menschen aus ihren Fehlern hervorwachsen, wie das der Dichter in Mass für Mass (V, 1) die Mariana unter ähnlichen, noch bedenklichern Verhältnissen aussprechen lässt, und nur um so besser werden, wenn sie nicht fehlerfrei waren; sie glaubt an den Geliebten, und wir scheiden schliesslich doch von dem Paare mit der Hoffnung, dass ihre Ehe sich zum Guten wenden werde — Ende gut, Alles gut.

So scheint mir in dem Gefüge unseres Stückes alles wohlgeordnet in einander zu greifen und in festem, innern Zusammenhange zu stehen. Die Pfahlwurzel, wenn ich mich dieses Bildes bedienen darf, aus welcher das Ganze wie ein pflanzlicher Organismus hervorwächst, ist und bleibt für mich der Charakter und die Werbung der Helena, die der Dichter, wie gesagt, als ein psychologisches Problem aufgefasst und zu welcher er alle übrigen Charaktere in innerliche Beziehung gesetzt hat. Mögen immerhin auch ein paar Schmetterlinge auf den Blättern dieser Pflanze sitzen — was thuts? Solche Nebenfiguren lassen sich in keinem Stücke, das nicht etwa nach der klassisch-französischen Schablone gearbeitet ist, in innere Beziehung zu dem geistigen Mittelpunkte desselben setzen. Den Lafeu aber dürfen wir diesen Nebenfiguren nicht zuzählen; er ist das Bindeglied zwischen dem König und der Familie Roussillon und angelt nach Bertram für seine Tochter; überdies muss doch ein König einen Hofmarschall haben. Mariana dient der Diana zur Folie, und Violenta ist, wie Eingangs bemerkt, nur eine stumme Person. Die einzige entbehrliche Figur wäre der Herzog von Florenz; aber Shakespeare streut in solchen Dingen überall mit vollen Händen aus, und Schlegel hat vollkommen Recht, wenn er gerade zu unserm Stücke die Bemerkung macht, dass er bis zur Verschwendung reich sei.

Diese unleugbaren Vorzüge der Komposition und Charakteristik machen mich geneigt, das Stück nicht allzu früh anzusetzen, umsomehr als sich der italienisirende Stil bereits in der Abnahme begriffen zeigt, wenngleich Helena's Brief ein vollständiges Sonett bildet. Aus den Eigenthümlichkeiten der Diction schliesst Ulrici auf eine frühzeitige Entstehung, wogegen Hertzberg mit grösserm Recht dieselben Eigenthümlichkeiten als ein Argument für die spätere Abfassung geltend macht. Dagegen findet der Reim noch reichliche Anwendung, und der Narr ist noch nicht mit jener Spruchweisheit und jenen Lieder-Bruchstücken ausgestattet, die den Narren aus des Dichters späterer Periode eigen sind. Diese nach entgegengesetzten Richtungen deu-

tenden Indizien haben ein solches Schwanken der Ansichten bezüglich der Zeitfrage erzeugt, wie wir es kaum bei einem andern Stücke unseres Dichters wiederfinden. Denn während Malone dasselbe in das Jahr 1606 setzt,[1] rechnet es Knight zu denjenigen Lustspielen, von denen sich nicht im geringsten beweisen lasse, dass sie nicht vor 1590 entstanden sein könnten. Das ergiebt also eine Differenz von nicht weniger als sechszehn Jahren. In der Mitte stehen Drake, welcher 1598, Chalmers, welcher 1599, und Ulrici, welcher die Jahre 1590—1593 annimmt. Eine vermittelnde Ansicht, die namentlich Gervinus und v. Friesen (Shakespeare-Jahrbuch II, 48 fgg.) vertreten, rechnet Ende gut, Alles gut zu den frühesten Schöpfungen des Dichters, nimmt aber eine spätere Ueberarbeitung an. Hertzberg dagegen stellt die Möglichkeit einer Ueberarbeitung aus sprachlichen und metrischen Gründen entschieden in Abrede und erklärt unser Stück für eine späte Schöpfung; er setzt es 1603. 'Love's Labour's Won' ist ihm zufolge die Zähmung der Widerspänstigen — sehr unwahrscheinlich insofern, als Shakespeare bei den von ihm bearbeiteten ältern Stücken nie den Titel geändert hat. Auch ist die Zähmung für Petruchio mehr ein Vergnügen als eine Arbeit oder Mühe. Auf die Schwierigkeit, in welche sich Drake verwickelt, hat bereits Ulrici (II, 298) hingewiesen. Ist nämlich, wie Drake mit Recht festhält, unser Stück das von Meres erwähnte Love's Labour's Won, so scheint es, wenn auch nicht undenkbar, so doch in hohem Grade unwahrscheinlich, dass das Stück in demselben Jahre erschienen sein sollte wie das Pamphlet von Meres.[2] Aus der, von der überwiegenden Mehrzahl der Shakespeare-Gelehrten angenommenen Identität zwischen Ende gut, Alles gut und Love's Labour's Won geht für die Zeitfrage wenigstens so viel hervor, dass das Stück vor 1598 geschrieben sein muss, ja man könnte zu dem Schluss kommen, dass es nur kurze Zeit vor diesem Jahre

1) Malone hat ebenfalls geschwankt; früher hat er 1598 angenommen.

2) Nach Halliwell (Life of Shakespeare 188) wäre 'Love's Labour's Won' verloren gegangen.

entstanden sei. Denn hatte dasselbe vom Dichter den Doppeltitel: Love's Labour's Won: or, All's Well that Ends Well empfangen, und das Publikum entschied sich für die letztere Benennung, so wird das sicherlich nicht lange nach dem Erscheinen des Stückes auf der Bühne gewesen sein. Eben das müssen wir annehmen, wenn etwa Shakespeare seiner Dichtung nur den einen Namen 'Love's Labour's Won' gegeben, das Publikum aber das im Stück wiederholt vorkommende Sprichwort an die Stelle dieses Titels gesetzt und zu allgemeiner Geltung gebracht haben sollte.[1] In beiden Fällen begreift es sich, wie Meres den entweder alleinigen oder prinzipalen Titel des Dichters nur zu einer Zeit anführen konnte, wo der andere noch nicht von Shakespeare selbst oder von seiner Bühne sanctionirt war. 'All's Well that Ends Well' konnte aber auch an der ersten Stelle des Doppeltitels stehen, oder es existirte gar kein Doppeltitel, sondern die Umtauschung erfolgte vom Dichter bei einer Ueberarbeitung des Stückes möglicher Weise in der Absicht, damit dasselbe nicht für ein Gegenstück zu Love's Labour's Lost gehalten werden möge. Das Alles ist so in Ungewissheit gehüllt, dass sich nicht einmal eine Andeutung für die Entstehungszeit daraus entnehmen lässt. Dass Ende gut, Alles gut später anzusetzen ist als die Zähmung der Widerspänstigen, ergiebt sich schon aus dem innern Verhältniss, in welchem beide Stücke zu einander stehen. Aber in welches Jahr fällt die Zähmung?

Eine andere Handhabe für die Zeitbestimmung könnte man in dem Ringe finden wollen, welchen der König der Helena schenkt und von dem er in der Schlussscene sagt:

> Wenn ihr Geschick der Hülfe je
> Bedürfe, wollt' ich ihr bei diesem Zeichen
> Beistehn.

---

1) Dass 'All's Well, that Ends Well' eine sprichwörtliche Redensart war, beweist u. a. eine Stelle in Samuel Rowley's 'Noble Soldier' (Sig. H 2 verso): KING: *What thinkst thou of this great day, Balthasar?* BALTH. *Of this day? why, as of a new play, if it ends well, all's well.*

Dabei drängt sich unwillkürlich die bekannte Erzählung auf, dass Elisabeth ihrem Günstlinge Essex nach der Expedition von Cadix (1596) einen Ring in derselben Absicht geschenkt haben soll, der jedoch, als er bei Essex's Verurtheilung zum Tode seine Kraft erproben sollte, von der Gräfin Nottingham unterschlagen wurde. Ich kenne die Quelle dieser Geschichte nicht und vermag daher nicht zu sagen, ob sie Shakespeare bekannt sein konnte, und er vielleicht gar darauf angespielt hat. Der Umstand scheint einer nähern Untersuchung nicht unwerth zu sein, obgleich sich nicht verhehlen lässt, dass eine solche Ringschenkung ein nahe liegendes Motiv ist, und, wenn mich meine Erinnerung nicht trügt, bereits vor Shakespeare vorkommt.[1] Auffällig ist es, dass wir von diesem Ringe erst im letzten Akte hören, denn die Andeutung der Diana, dass sie Bertram für seinen Ahnenring einen andern anstecken wolle, verräth nichts über dessen Herkunft. Man hätte erwarten sollen, den Vorgang wenn auch nicht mit zu erleben, so doch erwähnt zu finden, ehe Helena den Hof des Königs verlässt. Sollte dieser Ring vielleicht gar erst bei einer spätern Ueberarbeitung in den fünften Akt hinein gebracht sein, etwa wie Magdalene Lafeu? Fiele diese Ueberarbeitung in das Jahr 1597, oder gar 1605—6, wie Gervinus will, so hätte dem Dichter die Ringgeschichte zwischen Elisabeth und Essex recht wohl bekannt sein können. Aber wie Sie sehen, lässt sich auch hier nicht einmal zu einer Wahrscheinlichkeit gelangen.

Noch Einen Punkt gestatten Sie mir zu erwähnen, obwohl auch er schwerlich ein chronologisches Ergebniss verheisst; das sind die bemerkenswerthen Anklänge an Hamlet — dieser Ausdruck soll hier kein Urtheil über die Zeitfolge in sich schliessen. Der Hofmarschall Lafeu mit seiner Tochter erinnert an Polonius und Ophelia, und merkwür-

---

1) Die Erinnerung an den Grafen Essex hat schon Hunter, Illustrations II, 109, an den Ring geknüpft, welcher in Heinrich VIII dem Erzbischof Cranmer geschenkt wird. Auch in Samuel Rowley's 'When you see me, you know me' kommt diese Ringschenkung vor. (1876)

diger Weise fehlt beiden Mädchen die Mutter. Lafeu verhält sich zu Polonius wie Parolles zu Falstaff; beide sind durch ihre berühmten Nachfolger (oder Vorgänger?) in Schatten gestellt und in verhältnissmässige Vergessenheit gebracht worden. Die Lebensregeln, welche die Gräfin ihrem Sohne mit auf den Weg giebt, sind ein schlagendes Seitenstück zu den Lebensregeln des Polonius für Laertes. Die Aehnlichkeiten erstrecken sich bis auf einzelne Gedanken und Redewendungen. 'Mässige Klage, sagt Lafeu (I, 1) im Anschluss an die Mahnung der Gräfin, die Trauer nicht zum Geschäft zu machen, ist das Recht der Todten; krankhaft übertriebener Gram ist der Feind der Lebenden.' Gemahnt Sie das nicht an die ausgeführtere Standrede, welche König Claudius dem Hamlet hält, um so mehr, als es sich an beiden Stellen um die dem Vater gewidmete Trauer handelt?

> Es ist gar lieb und euerm Herzen rühmlich, Hamlet,
> Dem Vater diese Trauerpflicht zu leisten —
> Doch zu beharren
> In eigenwill'gen Klagen, ist das Thun
> Gottlosen Starrsinns, ist unmännlich Leid, &c.

Frankreich, meint Parolles (II, 3), sei ein Stall, ein Hundeloch, und Hamlet findet, Dänemark sei ein Gefängniss. Unter den Hauptleuten, welche Parolles in seiner verrätherischen Beichte aufzählt, führt einer den Namen Corambus, was an den Corambis der ersten Bearbeitung des Hamlet (QA, 1603) erinnert. In der Scene, wo zwei Herren der Gräfin und Helena Briefe von Bertram überbringen (III, 2), heisst es:

> SEC. GENT. *We serve you, madam,*
> *In that, and all your worthiest affairs.*
> COUNT. *Not so, but as we change our courtesies,* &c.

was seine Parallele in Hamlet (I, 2) findet:

> HOR. *The same, my lord, and your poor servant ever.*
> HAM. *Sir, my good friend; I'll change that name with you.*

Bei der Musterung der Hofkavaliere (II, 3) endlich spricht Helena zum ersten Lord: *Thanks, Sir; all the rest is mute,*

was an Hamlet's berühmtes Sterbewort anklingt: *The rest is silence.*

In dem angezogenen Aufsatze v. Friesen's, wo von allen diesen Aehnlichkeiten nur der Name Corambus erwähnt wird, findet sich der verehrte Verfasser zu der Vermuthung angeregt, unser Stück 'möge mit dem alten Hamlet in Eine Zeit fallen', ohne jedoch eine solche Behauptung 'im Ernste wagen zu wollen.' Wir stecken hier eben in einem fehlerhaften Zirkel von Vermuthungen. Aber wie weit kommt man denn überhaupt in der Chronologie der Shakespeare'schen Stücke über mehr oder minder gut unterstützte Vermuthungen hinaus? Liesse sich die Entwickelung eines Dichters oder Künstlers mit mathematischer Genauigkeit berechnen und in eine Formel bringen, so würde es auch bei Shakespeare nicht an Factoren fehlen, um einen aufsteigenden Lebenslauf seiner Dramen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zu construiren. Allein wenn ich auch keineswegs Humboldt's berühmten Ausspruch, dass die Weltgeschichte in Curven aufwärts steige, auf die dichterische Entwickelung anwenden möchte, so macht doch jeder grosse Dichter einmal einen kleinen relativen Rückschritt; er fällt einmal in eine stilistische Eigenthümlichkeit zurück, die er bereits zu überwinden begonnen hatte; er fühlt sich einmal durch einen minder glücklich gewählten Stoff behindert; er hat einmal mit einer weniger günstigen Stimmung zu kämpfen, genug er bleibt einmal in Beziehung auf Freiheit und Leichtigkeit der Composition, auf Fluss und Melodie des Versbaues oder dergleichen hinter einer frühern Leistung oder doch hinter dem von ihm erwarteten Fortschritt etwas zurück. Die Annahme eines ausnahmslosen, stetigen Fortschrittes, der sich gewissermassen *a priori* berechnen liesse, möchte wohl nie der Wirklichkeit entsprechen, so dass, um die Anwendung auf Shakespeare zu machen, bei der Zeitbestimmung seiner Werke doch ein grösseres Gewicht auf äussere Indizien gelegt werden muss, als unsere Aesthetiker zu thun geneigt sind.

Wie wenig verheissend die Aussichten auf eine endgültige Zeitbestimmung unseres Stückes für jetzt auch sein

mögen, so darf man doch die Hoffnung nicht aufgeben. Schon manches Shakespeare-Räthsel ist gelöst oder doch seiner Lösung nahe gebracht worden. Vielleicht wird auch, sei es durch unermüdete Forschung, sei es durch einen glücklichen Zufall, noch die Chronologie der Dramen einem befriedigenden Abschlusse entgegengeführt. Einstweilen, mein verehrter Freund, übersende ich Ihnen diese Blätter mit dem Wunsche, dass sie Ihnen wie mir ein Erinnerungszeichen an gemeinsam verlebte anregende Tage sein mögen. Leben Sie wohl und mögen die Musen Ihnen auch ferner hold sein!

IX.

SHAKESPEARE'S MUTHMASSLICHE REISEN.

Veranlasst oder mindestens begünstigt durch das Dunkel, welches auf der Zeit von Shakespeare's Flucht aus Stratford bis zu seiner ersten Erwähnung in London im Jahre 1592 (in Greene's Groatsworth of Wit) ruht,[1] haben mehrere englische Shakespeare-Forscher ihre Zuflucht zu der Vermuthung genommen, dass Shakespeare von seiner Heimat aus gar nicht nach London, sondern so zu sagen in die weite Welt, d. h. nach dem Festlande, gegangen sei. Nur dadurch sei er einestheils der Verfolgung Sir Thomas Lucy's entkommen, wie er andererseits durch eine etwaige Verbindung mit den in Holland und Deutschland herumziehenden sogenannten englischen Komödianten sich ein hübsches Sümmchen erspart und dadurch möglicher Weise den Grund zu seinem Wohlstande gelegt haben könnte. John Bruce, dem wir eine scharfsinnige Darlegung dieser Hypothese verdanken,[2] geht von der Thatsache aus, dass im September 1585 Leicester zum Oberbefehlshaber in den Niederlanden ernannt wurde. Seinem Ehrgeiz und seiner Prachtliebe entsprechend erblickte der Graf in dieser Ernennung zugleich eine Aufforderung, seinen Rang und Einfluss in ihrer ganzen Fülle zu entfalten. Er entbot alle seine

---

1) Die von Collier veröffentlichte Urkunde, wonach Shakespeare bereits 1589 ein Mitglied der Truppe des Grafen Leicester und Theilhaber am Blackfriars-Theater gewesen wäre, ist von den gewiegtesten Paläographen für eine Fälschung erklärt worden.

2) John Bruce, Who was '*Will, my Lord of Leicester's jesting player*'? in The Shakespeare Society's Papers I, 88—95.

Freunde, Schützlinge und Untergebenen in seine Dienste und brachte ein Gefolge von nicht weniger als 500 Mann zusammen, dessen grösster Theil jedenfalls auf seinen Besitzungen in Warwickshire angeworben wurde. Darunter befanden sich ein von Thomas Dudley empfohlener John Arden, ein Thomas Ardern, der das Amt eines '*clerk comptroller*' versah, und ein Miles Combes. Die beiden ersten dürfen vielleicht als Verwandte Shakespeare's von mütterlicher Seite angesprochen werden, während der dritte muthmasslich jener Stratforder Familie angehörte, welche durch ihr freundnachbarliches Verhältniss zu unserm Dichter bekannt ist. Bruce hält es unter diesen Umständen nicht für unwahrscheinlich, dass auch Shakespeare bei dieser Gelegenheit in den Dienst des mächtigen Grafen getreten und ihm nach Holland gefolgt sei, und zwar in der Eigenschaft eines Schauspielers, denn wie aus verschiedenen Andeutungen hervorgeht, liess sich Leicester auch von seiner Schauspieler-Truppe begleiten. Shakespeare müsste dann im Winter 1585 Stratford verlassen haben, was, obwohl unserer Ansicht nach ein wenig spät, doch an sich nichts Unwahrscheinliches hätte; Leicester ging nämlich am 4. December zu Harwich unter Segel, landete am 10. December zu Vliessingen und kehrte am 3. December des folgenden Jahres (1586) zurück.[1] Unter seinen Schauspielern spielte ein '*jesting player*' Namens Will eine hervorragende Rolle, und zwar mehr ausserhalb der Bühne als auf derselben, indem er mit vertrauten Briefen seines Herrn (oder für ihn?) nach Hause gesandt wurde. Das ergiebt sich aus einem Briefe Sir Philip Sidney's an seinen Schwiegervater Sir Francis Walsingham, datirt Utrecht, 24. März 1586.[2] Die betreffende Stelle lautet: '*I wrote to yow a letter by Will, my Lord of Lester's jesting plaier, enclosed in a letter to my wife, and I never had answer thereof. Hit contained*

1) Vergl. William J. Thoms, Three Notelets on Shakespeare. London 1865, p. 117 fgg.

2) In den Miscellaneous Prose Works of Sir Philip Sidney und in Lodge's Portraits.

somthing to my lord of Lester and council, that som wai might be taken to stay my ladi there. I since dyvers tymes have writt to know whether yow had receaved them, but you never answered me that point. I since find that the knave deliverd the letters to my ladi of Lester, but whether she sent them yow or no I know not, but earnestly desire to do, because I dout there is more enterpreted thereof.' Bruce kommt zu der Ansicht, dass jener '*jesting player Will*' nicht Shakespeare gewesen sein könne, wenngleich auch dieser der Truppe angehört haben möge, weil er es nicht für möglich hält, dass Sidney die Ausdrücke '*jesting player*' und '*knave*' habe von ihm gebrauchen können; er entscheidet sich vielmehr für den bekannten Komiker Will Kempe. William Thoms (in der angeführten Stelle) erblickt jedoch in diesen Ausdrücken keine Hindernisse, die fragliche Persönlichkeit mit Shakespeare zu identifiziren, und auch Dr. Bell (Shakespeare's Puck II, 227—344) hält den '*jesting player Will*' für niemand anders als für Shakespeare. Das Wort '*knave*', sagt Thoms, habe damals keineswegs die heutige anstössige Bedeutung gehabt — was auch Bruce selbst zugiebt — und beruft sich zum Beweise auf die beiden Stellen in Julius Cæsar IV, 3: '*gentle knave, good night*' und Antonius and Cleopatra IV, 12: '*my good knave, Eros*', denen er K. Lear I, 4: '*my friendly knave, I thank thee*' hätte hinzufügen können. So weit möchte die Sache allerdings unbedenklich sein, und Sidney hätte den muntern, zweiundzwanzigjährigen Shakespeare, der noch nichts gethan hatte, um sich besondere Hochachtung zu erwerben, recht wohl als '*knave*' bezeichnen können, allein der '*jesting player*' scheint doch ein schwer übersteigliches Hinderniss, denn so weit unsere Kunde von Shakespeare's schauspielerischen Leistungen reicht, war er nie ein Komiker. Allerdings könnte Shakespeare der Truppe auch in einer andern Eigenschaft angehört haben, und da sich aus Leicester's Truppe die des Lord Kammerherrn entwickelte, so würde auf diese Weise begreiflich werden, wie Shakespeare in der letztern so schnell zu Ansehen gelangen konnte, wenn nicht manches Andere dagegen spräche. Lei-

cester, wenn auch ein grosser Gönner und Beförderer des Theaters (er erwirkte bekanntlich 1574 das erste Patent für eine Schauspieler-Gesellschaft) erscheint nirgends als Shakespeare's persönlicher Patron. Warum, wenn Shakespeare in seinen Diensten stand, widmete er nicht ihm Venus und Adonis und die Lucretia, die er dadurch obenein ein paar Jahre früher hätte in die Oeffentlichkeit bringen können? Shakespeare wusste gewiss, dass sein Verwandter Edward Arden 1583 auf Leicester's Betrieb hingerichtet worden war; konnte er sich danach entschliessen, in dessen Dienste zu treten? Freilich thaten dies die beiden genannten Ardens, und Leicester scheint es trotz dieser Hinrichtung mit der weitverzweigten Familie Arden nicht völlig verdorben zu haben; gewandt und grossartig genug war er dazu. War aber Shakespeare überhaupt der Mann, um in den persönlichen Dienst eines Edelmannes zu treten, zumal nach den Erfahrungen, die er so eben mit Sir Thomas Lucy gemacht hatte? Wie dem auch sei, so viel wenigstens soll nach einer von Halliwell neuerdings angekündigten Entdeckung entschieden sein, dass er nicht der '*jesting player Will*' war; vielmehr soll aus dem Haushaltungs-Buche des Grafen Leicester, das in der Longbridge-Sammlung in Warwickshire aufbewahrt wird, mit Bestimmtheit hervorgehen, dass mit dieser Bezeichnung William Kempe gemeint sei.[1]

Thoms geht noch einen Schritt weiter, er lässt Shakespeare nicht nur als Komiker in Leicester's Truppe thätig gewesen sein, sondern macht ihn auch zum Soldaten in seinem Heere. Diese Annahme hätte insofern nichts Auffälliges, als Shakespeare keineswegs der einzige Dichter gewesen wäre, der in Holland Kriegsdienste nahm; er wäre dann nur der Kamerad von Ben Jonson, Gascoigne, Whetstone, Rich, Donne u. A. gewesen. Allein während der Kriegsdienst dieser Poeten entweder ausdrücklich bezeugt, oder doch durch äussere Gründe zu hoher Wahrscheinlichkeit erhoben wird, vermag Thoms hinsichtlich Shakespeare's keine anderen Argumente beizubringen, als seine

1) Athen. 1871, I, 623.

Kenntniss des Kriegswesens, die aus zahlreichen Stellen seiner Werke hervorgehen soll. Die von ihm angezogenen Belegstellen sind jedoch viel zu allgemeinen Inhalts, als dass sie irgend etwas bewiesen; sie verrathen keine grössere Vertrautheit mit dem Kriegshandwerk als sie am Ende jeder Dichter besitzt und sind nicht entfernt mit den sogenannten Legalismen — wie sie Lord Campbell nennt — in Vergleich zu stellen, aus denen auf eine besondere Vertrautheit Shakespeare's mit dem Rechtswesen geschlossen wird. Wenn z. B. Biron in Verlorener Liebesmühe III, 1 sagt, er wolle ein Adjutant — *Corporal of the Field* — Cupido's sein, so erblickt Thoms darin '*a direct professional allusion!*' Eben so führt er die Worte des Bruder Lorenzo (Romeo und Julie III, 3):

Like powder in a skill-less soldier's flask, &c.

die Aeusserungen Benedick's (Viel Lärmen um Nichts II, 1): '*or under your arm, like a lieutenant's scarf*' oder '*I give thee the bucklers*' (ebenda V, 2), oder '*you must put in the pikes with a vice*' (ebenda V, 2) und ähnliches zu Gunsten seiner Hypothese an. Wenn derartige Ausdrücke und Wendungen etwas verfingen, so würde aus Wallenstein's Lager der Schluss gezogen werden müssen, dass Schiller zwanzig Jahre gedient und es mindestens bis zum Major gebracht habe. Thoms lässt auch unerklärt, warum Shakespeare, wenn er doch zu den Dienern (d. h. Schauspielern) des Grafen Leicester gehörte und nicht durch die bittere Noth getrieben wurde, Soldat geworden sein sollte. Aus blossem Thatendrang, um nicht zu sagen Uebermuth? Denn der Kriegsdienst in den Niederlanden war wenigstens für die englischen Freiwilligen nichts weniger als ein einträgliches Geschäft; B. Jonson kam eben so arm zurück als er gegangen war, und in einer spätern Periode treten in Davenant's Lustspiele 'The Wits' zwei Soldaten, Meager und Pert, auf, welche halb verhungert aus Holland zurückkehren.

Viel anmuthender wäre die von William Bell a. a. O. versuchte Weiterführung der Hypothese, wenn sie nicht auf allzuschwachen, ja man möchte sagen auf gar keinen Füssen

stände. Als Leicester's Truppe Ende 1586 mit ihrem Herrn nach England zurückkehrte, hätte nämlich Shakespeare, wie Bell glaubt, Urlaub oder seine Entlassung erhalten und sei von Holland nach Deutschland weiter gegangen, wo er sich irgend einer Truppe englischer Komödianten angeschlossen habe. Seitdem wir vornämlich durch A. Cohn's gründliche Untersuchungen (die Bell nicht mehr erlebt hat) das Leben und Treiben der englischen Komödianten in Deutschland näher kennen gelernt haben, hat sich ein lebendiges und farbenreiches Bild internationalen Verkehrs vor uns aufgerollt, von dem wir früher kaum eine Ahnung besassen. Der Zug englischer Schauspieler, Musiker, Tänzer, Akrobaten und anderer darstellenden Künstler nach Holland, Dänemark und namentlich Deutschland nahm eine Stärke und einen Umfang an, dass er fast einer kleinen Einwanderung glich. Unverdächtige Zeugnisse stellen fest, dass auch Persönlichkeiten aus Shakespeare's naher und nächster Umgebung Kunst- oder Bildungsreisen nach Deutschland machten; so die beiden Schauspieler Pope und Bryan, die 1587 aus Deutschland zurückkehrten (Cohn, p. LXXVI), so William Kempe (nach 1600), der sogar vor dem Kaiser gespielt oder getanzt zu haben scheint (s. The Return from Parnassus), so der ausgezeichnete Musiker Dowland, welcher sicherlich zu Shakespeare's nachmaligem Bekanntenkreise gerechnet werden darf, wenngleich das ihn preisende achte Sonett in 'The Passionate Pilgrim' aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Shakespeare, sondern von Richard Barnefield herrührt. Von diesem Gesichtspunkte aus hätte es mithin kein Bedenken zu glauben, dass auch der junge Shakespeare sein Glück auf diesem Wege versucht haben könnte; Wanderlust und Drang nach der Fremde dürfen wir ohnehin wol bei ihm voraussetzen. Und da die englischen Komödianten im Gegensatz zu den englischen Soldaten in Holland keineswegs abgemagert und zerlumpt, sondern mit wohlgespickten Beuteln und reich an Ehren zurückkamen, so könnte Shakespeare ganz wohl in Deutschland den Grund zu seinen guten Vermögensverhältnissen gelegt haben. Dr. Bell ist von seiner Hypothese so ein-

genommen, dass er sie durch alle erdenklichen, auch durch theils nichtssagende, theils unmögliche Gründe zu stützen sucht; versteigt er sich doch sogar zu dem Glauben an ein Auftreten Shakespeare's in den Stücken von Hans Sachs und Ayrer oder mindestens an seine Bekanntschaft mit ihren Werken, so dass nach ihm nicht Ayrer von Shakespeare, sondern umgekehrt dieser von jenem entlehnt hätte.[1] Liessen sich auch die, freilich sehr unbestimmten Zeitangaben über Ayrer's Leben und Werke mit einer solchen Annahme allenfalls vereinigen, so spricht doch die innere Unwahrscheinlichkeit sehr entschieden dagegen. Das ist jedoch eine Sache für sich und würde der Möglichkeit einer Wanderschaft Shakespeare's in Deutschland keinen Eintrag thun. Innere Anzeichen in Shakespeare's Werken, die von einem Aufenthalt in Deutschland, von einer Vertrautheit mit Land und Leuten, mit Sprache und Sitten Zeugniss ablegten, sind nirgends vorhanden. Die spärlichen Anspielungen (auf *German clocks*, Love's Labour's Lost III, 1; *the German hunting in water-work*, 2 Henry IV, II, 1; *a full-acorned German boar*, Cymbeline II, 5; *round hose in Germany*, Merch. Ven. I, 2; die geschichtlichen Notizen in Henry V, I, 2; *crants* und *upspring* im Hamlet u. dergl.) lassen ohne die geringste Schwierigkeit eine andere Erklärung zu; deutsche Uhren z. B., die auch B. Jonson (Epicœne, or the Silent Woman IV, 1) erwähnt, wurden jedenfalls aus Nürnberg oder dem Schwarzwald in London eingeführt, und den Hüpfauf *(upspring)* hat der Dichter ohne Frage im Stahlhof tanzen sehen. Es gab in London eine nach Zahl und Stellung nicht unbeträchtliche deutsche Bevölkerung, mit welcher Shakespeare auf die einfachste und natürlichste Weise in Berührung kommen konnte, ja kommen musste, und von welcher er die Kenntniss dieser Dinge erlangte.

Die Muthmassungen über Shakespeare's Reisen, weit entfernt, hiermit abgeschlossen zu sein, führen im Gegentheil den Dichter noch über Deutschland hinaus nach Italien

---

1) Shakespeare's Puck II, 289. — Vergl. Cohn, Shakespeare in Germany LXXI. — Shakespeare-Jahrbuch VII, 360 und 362.

und gelangen sogar dort erst auf ihren eigentlichen Boden. Angesehene und gründliche englische Shakespeare-Forscher haben die Ueberzeugung ausgesprochen, dass Shakespeare Oberitalien, insonderheit Venedig, besucht habe, und es finden sich innerhalb wie ausserhalb der Werke unseres Dichters zahlreiche, bedeutsame Indizien, welche geeignet sind, den Glauben an eine solche Reise zu erwecken und aufrecht zu erhalten; ja wenn irgend eine Reise Shakespeare's, so ist es vor allem die Reise nach Italien, welche einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen darf. Die Gründe für diese Ueberzeugung hat am eingehendsten Ch. A. Brown (Shakespeare's Autobiographical Poems 100—118) ausgeführt, leider aber den Gegenstand keineswegs erschöpft, sondern Argumente, die bei weitem beweiskräftiger sind als die seinigen, gänzlich übergangen, man darf wol sagen nicht geahnt. Der Gegenstand zieht so wichtige und interessante Fragen in seinen Bereich, dass eine neue Untersuchung gerechtfertigt erscheint, selbst wenn die gestrengen Kritiker den Beweis als nicht erbracht ansehen, oder ein '*Non liquet*' als ihr Urtheil abgeben sollten.

Fassen wir zunächst zusammen, was Brown an wirklichen Argumenten für seine Lieblings-Hypothese beigebracht hat — denn für eine solche erklärt er sie ungescheut und bekennt, dass nichts im Stande sei, seinen Glauben an eine italienische Reise Shakespeare's zu erschüttern, die sich nicht allein nach Verona und Venedig, sondern auch nach Padua, Bologna, Florenz und Pisa, ja vielleicht bis nach Rom erstreckt haben soll. Dass er sich theilweise auf Collier'sche Documente stützt, die seitdem für unecht erklärt worden sind, thut seiner Beweisführung keinen wesentlichen Abbruch, und man kann diesen Punkt ohne Weiteres fallen lassen. Den stärksten innern Beweis findet Brown in der nach der Rückkehr abgefassten Zähmung der Widerspänstigen, die er jedoch viel zu spät ansetzt, da er die Reise selbst in das Jahr 1597 verlegt. Die Namen, sagt er, seien mit vollkommener Sprachkenntniss gewählt besonders Biondello für den blondhaarigen Jüngling; Curtis

sei entweder der Name des Schauspielers, oder eine Verstümmelung aus Cortese, wie Escalus aus Della Scala. Der Eingang, wo Padua als '*nursery of arts*' und die Lombardei als '*the pleasant garden of great Italy*' bezeichnet werden, sei so zutreffend, dass er aus der Feder eines Italieners geflossen sein könnte.[1] Noch merkwürdiger sei die Charakteristik Pisa's durch die Worte '*renowned for grave citizens*', denn '*gravity*' sei der hervorstechende Charakterzug der Pisaner in ihrem Benehmen, ihrer Geschichte und ihrer literarischen Thätigkeit. Die Verlobung des Petrucchio mit Katharina dadurch, dass ihr Vater vor zwei Zeugen ihre Hände in einander fügt, sei durchaus italienisch — und, wie er damit zu verstehen giebt, nicht englisch. Hinsichtlich des Hausgeräths und der Luxusgegenstände, mit denen das Haus des alten Gremio ausgestattet ist, hat schon Lady Morgan bemerkt, dass sie buchstäblich alle genannten Artikel in den Palästen von Venedig, Genua und Florenz gesehen habe; Brown bestätigt ihre Erfahrung und widerspricht ihr nur darin, dass dies '*the knowledge of genius*' sei. Der Kaufmann von Venedig ist nach Brown '*a merchant of no other place in the world*'; alles in diesem Stücke ist echt venetianisch. Sogar in dem Umstande, dass der alte Gobbo ein Gericht Tauben für den Herrn seines Sohnes bringt, will Brown einen italienischen Charakterzug erkennen. Im Othello hebt Brown namentlich die Charakteristik des Florentiners Cassio hervor, den Jago als einen '*great arithmetician*' und '*a countercaster*' verhöhnt und mit seinem '*debtor and creditor*' aufzieht. Ein Soldat aus Florenz, das durch seine Bankiers, seine Erfindung der Wechsel, der Buchführung &c. weltbekannt war, konnte keinem treffendern Spotte Preis gegeben werden. Bezüglich des Sturmes endlich weist Brown darauf hin, dass sich die Fabel durchaus im Einklang mit bekannten geschichtlichen Vorgängen befindet. Lodovico Sforza (gest. um 1509) liess

1) In Chettle's England's Mourning Garment (1603; Reprint of the Shakespeare Society p. 11) wird die Lombardei sogar als '*the garden of the world*' gepriesen; es muss also doch wol ein bekanntes Bild gewesen sein.

seinen Neffen Giovanni Galeazzo, den rechtmässigen Thronerben, nach Pavia schleppen und beseitigte ihn dort durch langsames Gift. Erscheint er in dieser Hinsicht als Vorbild Antonio's, so gleicht er andererseits in seiner Neigung für Wissenschaft, Gelehrsamkeit und Kunst dem Prospero. Bündnisse zwischen Mailand und Neapel kommen öfter vor, wenn auch nicht gerade zwischen Lodovico Sforza und seinem Zeitgenossen Ferdinand von Neapel, dem Sohne Alfonso's; doch stimmt wieder, dass Ferdinand's Sohn eine mailändische Prinzess heirathete.

Es ist eine ganz richtige Bemerkung Brown's, dass Shakespeare vielleicht jede einzelne der angeführten Thatsachen in London erfahren konnte, dass aber die Gesammtheit derselben ans Wunderbare gränzt. Das Wunder wird um so grösser, je tiefer wir der Sache auf den Grund gehen und das von Brown Versäumte nachzuholen suchen.

Der Zug der Zeit ging nach Venedig, das bezüglich seiner politischen Machtstellung, seines grossartigen Handelsverkehrs, seiner gesellschaftlichen und künstlerischen Bildung wie seines Luxus an der Spitze Italiens nicht nur, sondern an der Spitze aller romanischen Staaten stand. Venedig war mehr noch als Paris der Sitz und Mittelpunkt der Mode, die theils in der Tracht, und mehr noch in allerhand kleinen Bequemlichkeiten und Verfeinerungen sich von dort nach England verbreitete;[1] es war nach Childe Harold IV, 3:

The pleasant place of all festivity,
The revel of the world, the masque of Italy.

---

1) Gabeln und Zahnstocher kamen aus Venedig; s. die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung herausgeg. von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft I, 229. VII, 127. Notes and Queries, March 26, 1870, p. 322. Apr. 23, 1870, p. 405. June 18, 1870, p. 590. Vergl. '*Chopine*', Hamlet II, 2 und '*any tire of Venetian admittance*' Merry Wives III, 3. Nach der Anweisung von Inigo Jones (zu seinen Kostümbildern) soll Falstaff in '*a little cap alla Venetiane, greay*' gespielt werden. Collier, New Facts 39. Die Ausdrücke '*milliner*' (i. e. Milan-er) und '*mantua-maker*' beweisen, dass die englischen Damen Moden und Kleiderstoffe aus Ober-Italien empfingen. Vergl. Thornbury, Shakespeare's England I, 55 fg.

Ueberdies war es die Brücke zwischen Abend- und Morgenland, der Aus- und Eingangspunkt für alles, was nach dem Orient ging oder aus dem Orient kam. Genug, es war nach allen Seiten des praktischen wie des idealen Lebens hin unbedingt einer der wichtigsten und anziehendsten Punkte der mittelalterlichen Welt. Namentlich musste sich England zu Venedig hingezogen fühlen, da dieses gleich ihm selbst seine handelspolitische Grösse auf das Seewesen gegründet hatte, ohne dass sich die Interessen beider Staaten kreuzten und gegenseitige Eifersucht rege machten. Zwischen England und Venedig bestand kein Religionshass wie zwischen England und Spanien, da die Republik nie als Vorkämpferin des Katholicismus auftrat, und die Religion in ihrer Politik keine massgebende Rolle spielte.[1] Vielleicht sagte auch die eigenthümliche Mischung von Aristokratie und Volksfreiheit den Engländern zu, deren eigene politische Zustände auf einer nicht unähnlichen Mischung beruhten. Wie sehr auch das Studium und die Vorliebe für italienische Poesie, die in England eine so hervorragende Rolle einnahmen, den Reisetrieb nach der Heimat dieser Poesie, nach dem Vaterlande Petrarca's, Boccaccio's, Tasso's, Ariost's und Guarini's verstärken und verallgemeinern musste, bedarf keiner weitern Ausführung. Nachdem schon in der 'Pylgrymage of Syr Rychard Torkington to Jerusalem in 1517' ein anziehender Bericht über Venedig gegeben war, über das der Pilger seinen Weg genommen, nahm im Laufe des 16. Jahrhunderts die Zahl der englischen Italienfahrer stetig zu, bis sie gegen Ende desselben ihren Höhepunkt erreichte. Und diese Reisenden gehörten der überwiegenden Mehrzahl nach keineswegs den Reihen der Geburts- und Geldaristokratie, sondern denen der 'Ritter vom Geist', der Gelehrten, Schriftsteller und Schauspieler,

---

1) Allerdings hörten beim Regierungsantritt der Elisabeth die diplomatischen Beziehungen zwischen Venedig und England wegen des kirchlichen Antagonismus auf, allein das hatte nicht viel zu bedeuten, und sie scheinen später wieder hergestellt worden zu sein. Rye, England as seen by Foreigners XI. (1876)

an, wie ein Ueberblick über den Shakespeare'schen Kreis zur Genüge darthut. Damit wird zugleich bewiesen, dass die Reise nicht besonders kostspielig sein konnte und mithin auch Shakespeare's Mittel nicht überstieg.[1] Man richtete sich unterwegs ein; man ging, wie wir von Coryat wissen, viel zu Fuss und behalf sich in den Gasthäusern so knapp als möglich. '*I'd rather — — travel through France*, so spottet John Webster in seiner Vittoria Corombona (Dodsley 1825, VI, 262), *and be mine own ostler.*' Lord Bacon war noch keineswegs sehr bemittelt, als er sich 1576—79 drei Jahre lang auf dem Festlande aufhielt; dasselbe wird sich von Sir Thomas Bodley sagen lassen, der in Genf studirte und dann fast vier Jahre lang auf dem Kontinent reiste. Als dritter Student auf dem Festlande gesellt sich diesen beiden William Harvey zu, der Entdecker des Blutumlaufes, der durch Frankreich und Deutschland nach Padua ging, wo er 1599—1602 studirte und promovirte. Ein anderer Harvey, Gabriel Harvey, der Erfinder des englischen Hexameters; der bekannte Pamphletist Thomas Nash; Rich, der Uebersetzer italienischer Novellen; die Dramatiker Lilly, Anthony Munday, und Greene;[2] Daniel, Shakespeare's unmittelbarer Vorgänger als Sonettist, u. A. waren sämmtlich in Italien, und der berühmte Baumeister Inigo Jones empfing seine künstlerische Ausbildung in Venedig.[3] Von allen diesen Reisen erhalten wir nur ganz beiläufig Kunde; hinsichtlich Shakespeare's fand sich eine solche beiläufige Gelegenheit nicht, und das Schweigen über seine muthmasslichen Reisen darf daher nicht als Beweis für ihre Nicht-Existenz angesehen werden. Nash berichtet in der Widmung seines 'Almond for a Parrot', das zwar ohne Datum,

---

1) Wegen des Kostenpunktes vergl. Rye, England as seen by Foreigners XXII seq.

2) Greene war, wie er selbst berichtet, auch in Spanien. Drake (Paris 1838) 238 Note. — Wegen Munday's, der nach seiner eigenen Angabe vor 1578 Rom besuchte, vergl. Collier, H. E. Dr. P. III, 241 und Warton, H. E. P. (1840) III, 243, Note c.

3) S. Inigo Jones. A Life of the Architect by Peter Cunningham, &c. London 1848 (for the Shakespeare Society).

aber jedenfalls vor 1590 erschien, an William Kempe selbst, dass er um 1588 in Venedig war. '*Coming from Venice this last Summer*, so erzählt er, *and taking Bergamo in my way homeward to England, it was my hap, sojourning there some four or five days, to light in fellowship with that famous Francattip* (? sic!) *harlequin, who, perceiving me to be an Englishman by my habit and speech, asked me many particulars of the order and manner of our plays, which he termed by the name of representations. Amongst other talk, he inquired of me, if I knew any such Parabolano, here in London, as Signior Charlatano Kempino? Very well, quoth I, and have been often in his company. He hearing me say so, began to embrace me anew, and offered me all the courtesy he could for his sake, saying, although he knew him not, yet for the report he had heard of his pleasance, he could not but be in love with his perfections being absent.*' [1] Signior Charlatano Kempino selbst tanzte seinen berühmten Morris-Tanz nicht nur, wie bereits angedeutet, vor dem Kaiser von Deutschland, sondern; was noch sicherer ist als dies, auch jenseit der Alpen; '*God save you, master Kempe*' so begrüsst ihn der eine der beiden Cambridger Studenten in The Return from Parnassus (1606), '*welcome master Kempe from dancing the morris over the Alps.*' Worauf Kempe erwidert: '*Well, you merry knaves, you may come to the honour of it one day. Is it not better to make a fool of the world as I have done, than to be fooled of the world as you scholars are?*'

Bekannt sind die Beschreibungen Venedigs, welche Lewis Lewkenor, Fynes Moryson und Thomas Coryat geliefert haben. [2] Lewkenor, der nicht selbst in Venedig war, hat in seinem Buche 'The Commonwealth and Government of Venice' (London 1599; die Vorrede ist den 13. Aug. 1598

---

1) Pierce Penniless ed. by Collier (for the Shakespeare Society) p. X. — Vergl. Collier, Memoirs of the Principal Actors 98. 112 fgg.

2) Auch in Samuel Lewkenor's Discourse of all those Citties wherein doe flourish at this day Priuiledged Universities (1600) werden Venedig (29—31) and Padua (31—33) behandelt, doch ist nichts darin enthalten, was Shakespeare benutzt haben könnte.

datirt) eine Schrift des Kardinals Gaspar Contareno (zugleich Senator von Venedig, gest. 1542) übersetzt und durch eigene Nachträge aus andern Quellen bereichert. Wir finden darin eine ausführliche Darstellung der Verfassung und des Gerichtswesens, eine Beschreibung des Rialto (p. 153), ein biographisches Verzeichniss der Dogen bis auf Pasquale Cicogna (er nennt ihn Cenoca) 1585, u. a., doch lässt sich nirgends ein Anzeichen entdecken, dass das Buch Shakespeare bekannt war, und das Gerichtsverfahren im Kaufmann von Venedig ist ganz verschieden von dem hier geschilderten. Ueberdies ist die Schrift erst nach dem Kaufmann erschienen. Moryson's 'Itinerary, containing his Ten Years' Travel through the Dominions of Germany, Bohmerland, Switzerland, Netherland, Denmark, Poland, Italy, Turkey' &c. wurde ursprünglich lateinisch geschrieben und dann vom Verfasser ins Englische übertragen; es erschien erst 1617, nach dem Tode des Verfassers. Tom Coryat machte seine Reise im Jahre 1608 und veröffentlichte die Beschreibung derselben (Crudities &c.) im Jahre 1611. Nach seiner Rückkehr war er eine allgemein bekannte, theilweise gefeierte, theilweise wegen seiner Wunderlichkeiten verspottete Persönlichkeit. Man lud ihn häufig zu Tisch ein, um sich das Mahl durch seine Erzählungen und sein sonderbares Wesen würzen zu lassen.[1] Wie entzückt Coryat namentlich von Venedig war, beweist seine begeisterte Schilderung: '*This incomparable city*, sagt er, *this most beautiful Queen, this untainted Virgin, this Paradise, this Tempe, this rich diadem and most flourishing garland of Christendom, of which the inhabitants may as proudly vaunt as I have read the Persians have done of their Ormus, who say that if the world were a ring, then should Ormus be the*

1) B. Jonson, Bartholomew Fair III, 1: '*He has not been sent for, and sought out for nothing, at your great city-suppers, to put down Coriat and Cokely, and been laughed at for his labours*', &c. — Ebenda: '*If I travel any more, call me Coriat with all my heart.*' Vergl. All's Well that Ends Well II, 5: '*A good traveller is something at the latter end of a dinner; but one that lies three thirds and uses a known truth to pass a thousand nothings with, should be once heard and thrice beaten.*'

gem thereof — the same, I say, may the Venetians speak of their city, and much more truly.' Coryat beschreibt die Paläste der königlichen Kaufherren von Venedig, auch die Sommerpaläste am Festlande, den Rialto, den Ghetto &c., und berichtet, dass sich die Zahl der jüdischen Einwohner auf fünf bis sechs Tausend belaufe.[1] Einzig und allein in Bezug auf das Theater wird London über Venedig gestellt; '*the play-house*, sagt er, *is very beggarly and base in comparison of our stately play-houses in England; neither can their actors compare with us for apparel, shows and music.*' Coryat nimmt endlich Abschied von Venedig mit der Betheuerung, dass, wenn ihm vier der reichsten Güter in Somersetshire, wo er geboren war, zum Geschenk angeboten würden unter der Bedingung, dass er Venedig nie gesehen haben sollte, so würde er antworten, dass Venedig sehen so viel werth wäre als alle vier.

Um Wiederholungen zu vermeiden, mag hier ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass diese drei Reisewerke später erschienen sind als Shakespeare's betreffende Stücke, dass also eine Benutzung derselben durch ihn ausgeschlossen ist, ja dass z. B. bezüglich Coryat's nicht einmal der beliebte Nothbehelf von Benutzung des Manuscriptes anwendbar ist, weil Coryat's Reise über ein Jahrzehnt später fällt als der Kaufmann von Venedig. Andere ähnliche Quellen, aus denen Shakespeare seine Kenntniss Italiens geschöpft haben könnte, sind trotz der aufgewandten Mühe unseres Wissens bis jetzt noch nirgends entdeckt worden.

---

1) Lewkenor (Commonwealth of Venice 190) dagegen giebt die Einwohnerzahl von Venedig auf 190,714, darunter 1157 Juden, an. Coryat's Angabe scheint jedenfalls übertrieben, während die von Lewkenor sehr nahe mit einer Zählung übereinstimmt, welche in der handschriftlichen Cronica di Stefano Magno in der Marciana A. VI, No. 518, fol. 154 enthalten ist. Dort wird nämlich die Bevölkerung von Venedig im J. 1555 auf zusammen 154,875 Einwohner, darunter 921 Juden, angegeben. Wird die Vermehrung der jüdischen Bevölkerung seit 1555 gebührend in Anschlag gebracht, so dürfte die Zahl 1157 für das Jahr 1598, in welchem Lewkenor's Buch geschrieben wurde, merkwürdig genau zutreffen. (1876)

Die Möglichkeit, dass auch Shakespeare sich dieser Reihe von Venedigfahrern angeschlossen haben könne, lässt sich hiernach schwerlich anfechten. Doch ist es insoweit eben nur eine Möglichkeit, die erst durch ungleich schwerer in's Gewicht fallende Gründe zur Wahrscheinlichkeit erhoben wird. Wir haben uns hiermit gewissermassen erst den Bauplatz geebnet und wenden uns jetzt zu den in Italien spielenden Dramen unseres Dichters und zwar zunächst zu den beiden, deren Schauplatz nach Venedig verlegt ist. Es möchte schwer zu sagen sein, welches Stück uns leibhaftiger in die Lagunenstadt versetzt, der Kaufmann von Venedig oder Othello, wiewohl der letztere nur im ersten Akte in Venedig spielt. Es ist eine oft wiederholte Bemerkung, dass von sogenannter Lokalfarbe bei Shakespeare nur in geringem Masse die Rede sein könne; '*Shakespeare,* hat Dr. Johnson gesagt, *gives to all nations the manners of England*', und Ulrici bemerkt (Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung, herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft VII, 121 fg.): 'Für die Shakespeare'sche Bühne, namentlich im Lustspiel, ist offenbar die Bezeichnung eines fremden Landes oder Orts der Handlung nur eine äussere Form; im Grunde spielen die Stücke stets in England, und wie die Personen Englisch sprechen, so sind sie auch, wie Goethe sagt, eingefleischte Engländer.' [1] Diese Aussprüche sind jedoch sehr *cum grano salis* zu verstehen; Romeo und Julie, Othello und Desdemona, Shylock u. A. sind keineswegs 'eingefleischte Engländer', und es kann nicht geleugnet werden, dass Shakespeare beispielsweise im Kaufmann von Venedig die örtliche Färbung sorgfältig beobachtet und wunderbar getroffen hat. Es liegt ein unnachahmlicher, entschieden italienischer Hauch und Duft über diesem Drama, der sich freilich leichter fühlen als erklären und zergliedern

---

1) Dies Urtheil Goethe's (Shakespeare und kein Ende I) bezieht sich keineswegs auf sämmtliche Personen Shakespeare's, sondern nur auf seine Römer. — Entgegengesetzter Ansicht ist Gervinus II, 476, welcher sogar findet, dass Shakespeare die Römer der verschiedenen Zeitalter unterschieden habe.

lässt. Alles ist darin so treu, so frisch, so naturwahr, dass es in dieser Hinsicht unmöglich zu übertreffen sein dürfte. Byron, der bekanntlich eigene Anschauung und eigenes Erlebniss als unerlässlich für den Dichter betrachtete und nicht ohne sie zu schreiben vermochte, hat selbst nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Venedig diesen Eindruck unmittelbarster Naturwahrheit nicht zu erreichen vermocht. Shakespeare giebt uns mit unvergleichlicher Kunst leise Andeutungen und Winke, anscheinend unbedeutende Einzelheiten, welche Gedankenreihen in uns anregen, unsere Gefühle in eine bestimmte Bahn lenken und unserer Phantasie die Richtung nach einem bestimmten Ziele geben. Durch diese Mittel versetzt er uns, ohne dass wir es gewahr werden, vollständig in eine italienische Atmosphäre und lässt uns im fünften Akte die Zauber der italienischen Nacht geniessen, wie es an Ort und Stelle nicht lebendiger der Fall sein könnte. Er führt uns in das Börsengewühl auf dem Rialto und zeigt uns in der Ferne die Gondel, in welcher Jessica mit ihrem Liebsten davonschwimmt. Wer Shakespeare's Kunst und Schönheit in dieser Hinsicht ganz erkennen und würdigen will, der möge eine Vergleichung zwischen dem Kaufmann von Venedig und B. Jonson's Volpone anstellen, welcher ja gleichfalls in Venedig spielt. Jonson legt eine tiefgehende Kenntniss der italienischen Sprache, italienischer und insbesondere venetianischer Einrichtungen, Gebräuche und Oertlichkeiten an den Tag; er trägt die Lokalfarbe so zu sagen faustdick auf, aber es ist überall die Arbeit des Stubengelehrten, welcher darauf ausgeht, seine aus Büchern *ad hoc* zusammengestoppelte Gelehrsamkeit mit Selbstgefälligkeit auszukramen. Man merkt überall die Absicht — und wird verstimmt. Jonson glaubt seine Personen dadurch zu echten Italienern zu machen, dass er sie recht viel von den Einrichtungen, Sitten und Oertlichkeiten ihres Landes, wo möglich überall in italienischen Ausdrücken sprechen lässt. Da hören wir im bunten Durcheinander reden von *Avocatori*, *Mercatori*, *Commendatori*, *Notario*, von der *Piazza*, *San Mark*, *Zan Fritada*, *sforzato*, *ciarlitani*, *scartoccios*, *the mal caduco*, *vertigine in the*

head, *moscadelli*, *unguento*, *osteria*, *Pantalone di Besogniosi*, *ragion del Stato*, *Procuratia*, *the Scrutineo*, *canaglia*, *tremorcordia*, *signiory of the Sanita*, *saffi*, *the Forty*, *the Ten*, *the Lazaretto*, *Bolognian sausages*, *Piscaria*, *the monastery of San Spirito*, *the grand Canale*, &c.; da werden uns alle italienischen Dichter namentlich vorgeführt: Petrarca,.Tasso, Dante, Guarini, Aristo, Aretin und Cieco di Hadria — 'ich habe sie alle gelesen', sagt (in des Dichters Namen?) Lady Politick Would-be. Wollte B. Jonson von seinem Standpunkt aus ganz folgerichtig sein, so hätte er noch einen Schritt weiter gehen und seine Italiener italienisch sprechen lassen müssen, etwa wie Chapman in seinem Alphonsus mit der deutschen Prinzess Hedwig verfahren ist. Statt dessen aber fallen sie öfter aus der Rolle, indem sie sich nach London zurückversetzen und ihrer Bekanntschaft mit dem Cock-pit, mit Smithfield-Fair und Fleetstreet Worte leihen; der heimische Sixpence findet sich II, 1 in einer und derselben Zeile neben den italienischen Moccinigo und Bagatine, was von Jonson's Standpunkte aus ein Verstoss ist — er hätte mindestens die englischen Lokaltöne vermeiden sollen. Es ist das so zu sagen die negative Seite der Lokalfarbe, dass der Dichter nichts einmischt, was die Illusion des Hörers oder Lesers bezüglich der Oertlichkeit stört. Es ist merkwürdig, wie Jonson bei seinem Verfahren auf Verständniss und Theilnahme seitens des Publikums rechnen konnte; die Zuhörer mussten doch, um eine alltägliche Redensart zu gebrauchen, Mund und Nase darüber aufsperren, und strenggenommen hätte er den Volpone eben so gut wie seine Maskenspiele mit erklärenden Anmerkungen ausstatten sollen. Wie ganz anders verfährt dagegen Shakespeare! Er lässt seine Personen äusserlich immerhin hier und da Engländer bleiben, obwohl auch das im Kaufmann von Venedig kaum bemerkbar ist; dagegen aber haucht er ihnen italienische Seelen ein, italienische Leidenschaft, südliche Lebenslust und Glut. Während Shakespeare Kostüm und Scenerie nur andeutend behandelt, erweitert Jonson besonders in den Scenen, wo seine englischen Reisenden auftreten, nicht unbeträchtlich unsere

Kenntniss des damaligen Reiseverkehrs. Wir erfahren da, dass ein englischer Reisender einen Pass *(license)* haben musste, dass er sich, ganz wie heutzutage, beim Mylord Ambassador vorstellt, dass er vor allen Dingen die 'Sprachen haben' muss — '*to have the languages*' ist der stehende Ausdruck, und Sir Politick Would-be giebt als Grund seiner Reise nach Venedig ausdrücklich an '*to learn the language*' (II, 1) —, dass Peregrine von seinem italienischen Lehrer auch Reiseregeln empfangen hat — er hat offenbar nur zum Zweck der Reise den nöthigen Unterricht genommen —, dass man in Venedig lernen müsse, mit der silbernen Gabel umzugehen (IV, 1), und endlich dass Lady Politick in Venedig bei den Curtisanen '*tires, fashions, and behaviour*' studirt, wie wir heutzutage von der Pariser Halbwelt die anstössigsten Frauenmoden *bona fide* angenommen haben.[1]

So sieht Jonson's Lokalfarbe im Vergleich zur Shakespeare'schen aus, und man darf wol sagen, dass es für seine Poesie hier wie überall besser gewesen wäre, wenn er auch nicht mehr Griechisch und Lateinisch — einschliesslich des Italienischen — besessen hätte als sein Freund Shakespeare. Zur Charakterisirung Gifford's und seiner hyper-Jonson'schen Verblendung mag noch des fast unglaublichen Urtheils gedacht werden, das er über diesen Punkt gefällt hat. Nachdem er Jonson's Ueberarbeitung von 'Every Man in his Humour' und die Verlegung des Stückes von Florenz nach London besprochen hat, fährt er wörtlich fort: '*there was too much of English manners* — nämlich in der ersten Bearbeitung — *and the reformation of the piece was therefore well-timed and judicious. Jonson fell into no subsequent incongruities of this kind, for the Fox is without any tincture of foreign customs, and his two tragedies are chastly Roman.*' Man traut kaum seinen Augen.

1) Brown (Autobiographical Poems 160) macht auf den Widerspruch aufmerksam, dass die Katastrophe im Volpone sich auf Gesetze gründe, die für streng venetianisch erklärt würden, aber niemals in Venedig existirt hätten.

Ausser dem Volpone bietet sich noch ein drittes Stück zur Vergleichung dar, das Gerechtigkeit halber nicht übergangen werden darf, das ist Webster's 'The White Devil, or, Vittoria Corombona' (zuerst 1612 erschienen), obgleich dasselbe nicht in Venedig, sondern in Rom und im letzten Akte, wie es scheint, in Padua spielt; der Verfasser sagt: *The scene Italy.* Venedig wird nur Einmal darin erwähnt: '*Would I had rotted in some surgeon's house at Venice*'[1] — eine Lokalfarbe, für die sich jeder anständige Leser bedanken wird. Dem Stücke fehlt überhaupt der poetische Duft, insbesondere der lokale, der im Kaufmann so bezaubernd wirkt. Es ist eine rohe, chronikenhafte Haupt- und Staatsaktion voller Greuel und Gemeinheit. Die (lateinisch verkündete) Papstwahl in Rom, die uns vorgeführt wird, ist etwas ganz Aeusserliches, nichts weht uns dabei südlich oder römisch an. Der Verfasser kramt freilich nicht wie Jonson seine Gelehrsamkeit aus, er versetzt uns aber auch nicht wie Shakespeare innerlich in das italienische Land und Leben. Nur zu häufig stört er sogar die Illusion durch Erwähnung englischer und irischer Vorkommnisse, wie durch Anspielung auf holländische und deutsche Sitten und Gebräuche. Dahin gehören beispielsweise: *a Dantzick drummer* (Dodsley l. l. 233); *the Irish rebels* (271); *the Irish funerals* (277); *Westphalia bacon* (293); *Scotch holly-bread* (319); *the lions in the Tower* (324); *my German watch* (264); *Ireland breeds no poison* (240); *gallowses are raised in the Low Countries, one upon another's shoulder* (240); *Dutch women go to church bearing their stool with them* (249); *this is Welch to Latin* (251); *worse than those tributes i' th' Low Countries paid, Exactions upon meat, drink, garments, sleep* (252); &c. Gehört dergleichen in ein Stück, das in Italien spielt? In welcher Fassung dergleichen Dinge erwähnt werden müssen, wenn nicht der Lokalfarbe Hohn gesprochen werden soll, zeigt die Erwähnung der Goodwin Sands im Kaufmann von Venedig (III, 1).

---

1) Dodsley (1825) VI, 262.

Nach dem Gesagten darf man sich wol die Frage vorlegen: welches der genannten drei Dramen giebt uns, die darin enthaltene Lokalfarbe als Massstab angelegt, am ehesten den Eindruck, dass der Verfasser an Ort und Stelle gewesen ist und aus eigener Anschauung geschrieben hat? Webster kann kaum in Betracht kommen; er steht unter dem Gesichtskreise, der hierbei angenommen werden muss; mag er in Italien gewesen sein oder nicht, das Geheimniss der poetischen Lokalfarbe ist ihm ein Buch mit sieben Siegeln geblieben. Jonson mag thun, was er will, je mehr er in's Zeug geht, desto weniger täuscht er uns, desto klarer erkennen wir, dass es sich bei ihm um nichts weniger als um eigene lebendige Anschauung handelt. Shakespeare allein bringt in uns den Eindruck und Glauben hervor, als sei seine Dichtung dem eigenen Erlebniss entsprungen, als sei er selbst, gleich Lorenzo und Jessica, in einer Gondel geschwommen, als sei er mit Shylock und Antonio auf dem Rialto gewandelt und als habe er sich in einem italienischen Armida-Garten wie Portia und ihr Gefolge an Sternenschein, Orangenduft und Musik berauscht.

Das ist allerdings nichts als ein subjectiver Eindruck, den ein Leser empfängt und ein anderer nicht (wiewohl wir uns von der Existenz dieses Andern gern näher überzeugen möchten), ein Eindruck, der täuschen kann und zu unsicher ist, um eine Hypothese darauf zu gründen. Man kann entgegnen, dass eben dies das charakteristische Merkmal des Genies sei, dass es sich und uns in fremde Länder, Menschen und Herzen hineinzuzaubern wisse. Soll Shakespeare darin unserm Schiller nachgestanden haben, dem das Wunder gelungen ist, das naturwahrste und farbenfrischeste Bild der Schweiz vor unsern erstaunten Augen aufzurollen, ohne dass er sie je gesehen hat? Oder unserm Jean Paul, der im Titan ein prachtvolles Gemälde der Borromäischen Inseln geliefert hat? Freilich hält sich dies Gemälde in abstractester Allgemeinheit und war deshalb ohne Schwierigkeit herzustellen, während Schiller's eingehende Kenntniss der Schweiz durch mühsames Studium wie durch mündliche Mittheilungen Goethe's erworben ist. Sollte Shakespeare

in Bezug auf Italien entsprechende Studien gemacht und ähnliche Mittheilungen empfangen haben? Wir setzen die Antwort noch ein wenig aus und müssen zugeben, dass Shakespeare auch anderwärts die Lokalfärbung, wenn schon ohne positive Einzelheiten, unvergleichlich getroffen hat, ohne dass sich eine eigene Anschauung voraussetzen lässt; er war ohne Frage einer der grössten Stimmungsmaler, um uns dieses modernen Ausdrucks zu bedienen. Welch ein wunderbarer nordischer Hauch weht uns nicht von der Hamlet-Terrasse in Helsingör an, wo wir das baltische Meer an den grauen Quadern emporrauschen hören! In Macbeth werden wir so lebhaft auf die schottischen Heiden und Berge und in den ossianischen Nebel versetzt, dass auch hier der Dichter den Glauben in uns erweckt, als sei ihm Schottland kein unbekannter Boden gewesen — eine Frage, auf welche wir zurückzukommen haben werden.

Mag die dichterische Phantasie noch so lebhaft und schöpfungskräftig, das innere Anschauungsvermögen noch so hoch entwickelt sein, eins ist unbestreitbar, nämlich dass sie Niemandem thatsächliches Wissen verleihen, sondern dass dies vielmehr nur durch Erfahrung oder Studium erworben werden kann. '*Shakespeare*, bemerkt Dr. Johnson ganz richtig, *however favoured by nature, could impart only what he had learned.*' Gelänge es also, bei Shakespeare im Kaufmann oder anderswo auf Italien bezügliche positive Kenntnisse nachzuweisen, die er nur auf einem dieser beiden Wege erlangt haben könnte, und sodann darzuthun, dass er sie nicht dem Studium verdankt, so würde der Beweis für seine Reise nach Italien erbracht sein.

Versetzen wir uns im Geiste nach Belmont. Shakespeare hat diesen Namen dem Pecorone entnommen, wo übrigens die Erzählung auch in Bezug auf Lokalfarbe überaus kahl und dürftig ist. Shakespeare's berühmte Gartenscene hingegen lässt alle ähnlichen Schilderungen in weiter Ferne hinter sich und bietet jedem Wetteifer Trotz. Es ist ein echt italienischer Garten und eine echt italienische Nacht in höchster poetischer Verklärung, wie sie selbst die Feder eines Südländers niemals zu beschreiben vermocht

hat. Das Belmont des Pecorone mag an der dalmatischen Küste zu suchen sein, dasjenige Shakespeare's hat sein Vorbild unbestreitbar in den prächtigen Sommerpalästen mit ihren Kunstschätzen und wohlgepflegten Gärten, welche die königlichen Kaufleute Venedigs schon zu Shakespeare's Zeiten in La Mira, Dolo und Strà an der Brenta besassen; hier liegen noch heute die altberühmten Paläste Strà, Giovanelli, Tiepolo, Bembo, Tron u. a. Aus dem Zusammenhange geht unwiderleglich hervor, dass sich Shakespeare über diese Lage vollkommen klar gewesen ist. Portia schickt ihren Diener Balthasar nach Padua,[1] um von dort den brieflichen Rath und die Robe ihres gelehrten Vetters Bellario zu holen und um dann seine Herrin an der 'gemeinen Fähre' nach Venedig zu treffen. Dabei äussert sie gegen Nerissa, dass sie heute noch zwanzig Meilen durchmessen müssten. Zwanzig dient allerdings (wie vierzig) sehr häufig zur Bezeichnung einer unbestimmten Anzahl, und wir könnten es demgemäss hier mit einer hingeworfenen Wendung zu thun haben, durch welche möglicher Weise der wahre Sachverhalt bemäntelt werden soll.[2] Ein höchst merkwürdiges Zusammentreffen ist es aber doch, dass die Entfernung von Venedig bis Dolo auf's Haar zwanzig italienische Meilen beträgt, und dass die italienische Meile genau der englischen entspricht. Von beiden gehen 60 auf einen Grad. Sollte Shakespeare das doch gewusst haben, und seine Angabe buchstäblich zu verstehen sein? Wenn wir Belmont in die Gegend von Dolo oder Strà verlegen, so konnte Balthasar, dem obendrein die erdenklichste Eile anbefohlen wird, mit einem schnellen Pferde in kurzer Frist

1) FA hat den längst berichtigten Fehler Mantua für Padua. — Von Fusine führt die alte Landstrasse an der Brenta entlang über die oben genannten Orte nach Padua. Die ganze Strecke von Fusine nach Padua legt man zu Wagen in fünf Stunden zurück; von Fusine bis Mira zwei Stunden, von Mira bis Dolo eine Stunde, von da über Strà bis Padua zwei Stunden.

2) Vergl. Nash, Summer's Last Will and Testament bei Dodsley (1825) IX, 52: *there shall not be a Dutchman within twenty miles.* 1 K. Henry IV, III, 3: *I have thirty miles to ride yet ere dinner time.* 2 K. Henry IV, III, 2: *I must a dozen mile to-night.*

von Padua zurückkommen und die langsam vorausgefahrene Portia an der Fähre einholen. Hätte Shakespeare den Ritt persönlich probirt, wie Walter Scott denjenigen von Loch Vennachar nach Stirling, den er im Fräulein vom See beschrieben hat, so könnten die Angaben nicht besser passen. Der Ueberfahrtsort nach Venedig war damals Fusine an der Brenta-Mündung. Portia's Worte lauten im Zusammenhang:

Now, Balthasar,
As I have ever found thee honest-true,
So let me find thee still. Take this same letter
And use thou all the endeavour of a man
In speed to Padua: see thou render this
Into my cousin's hand, Doctor Bellario;
And, look, what notes and garments he doth give thee,
Bring them, I pray thee, with imagined speed
Unto the tranect, to the common ferry,
Which trades to Venice. Waste no time in words,
But get thee gone: I shall be there before thee.

Das Unding '*tranect*', das in sämmtlichen Quartos und Folios steht und das sogar die Cambridge Editors beibehalten haben, beweist, dass Abschreiber und Setzer keine Kenntniss von diesem Worte und noch weniger von der Sache besassen. Auch das von Theobald richtig hergestellte '*traject*' ist kein eingebürgertes englisches Wort, denn sonst würde der Dichter nicht die Apposition '*to the common ferry*' hinzugefügt haben, die doch nur seinen Zuhörern und Lesern die Bedeutung klar machen soll. Welcher Besucher Venedig's erkennt hier nicht sofort das venetianische Traghetto (tragetto)? Und woher hat der Dichter die Kenntniss dieses Traghetto erlangt? Allerdings berichtet Coryat (Crudities I, 210): '*There are at Venice thirteen ferries or passages, which are commonly called traghetti*', aber Coryat ist für uns ein für allemal beseitigt. Man könnte auf Cesare Vecellio (Degli abiti antichi &c. 1590) als Quelle muthmassen, allein wir haben nicht die leiseste Andeutung, dass Shakespeare dies Werk kannte; und auch wenn dies der Fall gewesen sein und Shakespeare hinlänglich Italienisch verstanden haben sollte, um es zu lesen, so fand er doch darin

nur Kostümbilder mit dürftigen Beschreibungen derselben und kein Wort vom Traghetto. Bliebe also nur die Annahme mündlicher Mittheilung.

Die Fähre führt uns durch die todte Lagune nach der Stadt hinüber und den Grossen Kanal hinauf, wo wir in Gedanken am Rialto landen. Shakespeare erweist sich als ein genauer Kenner auch dieser Oertlichkeit und verwechselt keineswegs den Ponte di Rialto mit der Isola di Rialto.[1] Er weiss, dass sich auf der letztern die Börse befindet, '*where merchants most do congregate*', ja er scheint mit der Isola di Rialto noch vertrauter gewesen zu sein als eine Mandel Jahre später Coryat, denn sein Launcelot Gobbo gemahnt uns lebhaft an den Gobbo di Rialto, eine steinerne Figur, welche als Treppenträger für die etwa mannshohe Granitsäule dient, von welcher die Gesetze der Republik auf diesem Platze verkündigt wurden. Davon hat Coryat, so viel wir wissen, nichts. Zugegeben, dass der Name Gobbo eben keine Seltenheit ist (er kommt noch heutigen Tags als venetianischer Familienname vor), so wird damit noch nicht die Frage beantwortet, wie Shakespeare zu demselben gekommen ist.[2]

Auf dem Rialto begegnen wir Antonio und Shylock. Wir haben oben bereits erfahren, dass die Zahl der Juden in Venedig keinesfalls unbeträchtlich war, gleichviel ob wir dabei Coryat's oder Lewkenor's Angabe folgen, während in England, insonderheit London, Juden gesetzlich nicht geduldet waren.[3] Es war mithin für den Dichter in London eben so schwer, das Vorbild seines so überaus naturwahren Shylock zu studiren, als es ihm in Venedig leicht gewesen

---

1) Einen sonderbaren Missgriff begeht Thomas Heywood, If you know not me, you know nobody Pt. II (ed. Collier for the Shakespeare Society 114), wo Ramsey von der Londoner Börse rühmt:

> *I think you have not seen a goodlier frame.*
> SEC. LORD. *Not in my life; yet I have been in Venice,*
> *In the Rialto there, called Saint Mark's;*
> *'Tis but a bauble, if compar'd to this.*

2) Shakespeare-Jahrbuch V, 366 fgg.

3) S. 215 und 296.

sein würde. Denn dass Shakespeare, wenn er in Venedig war, dort gleich den meisten Reisenden mit Juden in Berührung gekommen sein wird, ist schwerlich zu bezweifeln. Es giebt auch dafür eine Belegstelle im Volpone IV, 1, wo Sir Politick Would-be sagt, er habe bei seiner Ankunft in Venedig

read Contarene,[1] *took me a house,*
Dealt with my Jews to furnish it with moveables, &c.

Der Name Shylock selbst scheint eine solche Annahme zu begünstigen; er findet sich nämlich, eben so wie Jessica, in keiner bekannten Quelle Shakespeare's, sondern beide sind allem Anschein nach vom Dichter aus 1. Mos. 10, 24 und 1. Mos. 11, 29 entlehnt worden.[2] Allerdings lautet der erste Name in der englischen, wie in der deutschen Bibelübersetzung Salah, allein die hebräische Form 'Schelach' (שֶׁלַח Geschoss) kommt dem 'Shylock' so nahe, dass man auf die Vermuthung geräth, Shakespeare möge den Namen aus einer venetianisch-jüdischen Quelle geschöpft haben. Nach Upton (Critical Observations on Shakespeare, 1746, p. 286) und Hunter (Illustrations I, 307 fg. II, 349) war Scialac der Name eines Maroniten vom Berge Libanon, der 1614 als lebend erwähnt wird und von dem die Kunde doch wol über Venedig nach dem westlichen Europa gekommen ist. Jessica, in der deutschen und englischen Uebersetzung Isca, hebräisch Jiscah, bedeutet die Ausschauende, die Späherin.[3]

---

1) D. h. das italienische Original von Lewkenor's Commonwealth of Venice.

2) Bei Masuccio di Salerno heisst die Tochter des Juden Carmosina (während der Vater gerade wie im Pecorone namenlos ist), bei Marlowe Abigail.

3) Nach einer dankenswerthen Mittheilung des Herrn Bibliothekars Prof. Dr. Heyd in Stuttgart lesen die englischen Bibelübersetzungen von Th. Matthewe (printed by Th. Raynalde et Will. Hyll, 1549) und die bei Thomas Petyt 1551 gedruckte 'Jesca', was vielleicht zu gleicher Zeit als ein Fingerzeig betrachtet werden kann, um die Uebersetzung zu bestimmen, deren sich Shakespeare bediente. Die alten italienischen Bibelübersetzungen lesen meist Selah (oder Sale) und Ischa, Isca oder Jese. Die Bibel von L. A. Giunti (Venegia 1545) hat Jescha, die beiden Vulgar-Bibeln von 1553 (Venetia, Aurel. Pincio) und von 1566 (Venet., Andr. Muschio) haben Jesche. In der

Welches merkwürdige Licht wirft das auf Shylock's Warnung II, 5:

> *Clamber not you up to the casements then,*
> *Nor thrust your head into the public street*
> *To gaze on Christian fools with varnish'd faces,*
> *But stop my house's ears, I mean my casements,* &c.

Trotz dieses Verbots und trotz der strengen orientalischen Sitte zeigt sich Jessica dennoch als ausschauende Späherin. Ist das nichts als das Walten eines blinden Ungefährs? Oder haben wir hier eine Frucht des Verkehrs zu erkennen, welchen Shakespeare mit Juden gepflogen haben mag?

Mit dem Kaufmann von Venedig wetteifert, wie bemerkt, der erste Akt des Othello [1] in der lebendigen Frische und unübertrefflichen Wahrheit, womit er uns nach der Königin der Adria versetzt. Er enthält aber auch eine positive Angabe, die, wenn Knight Recht hätte, sehr beredt dafür sprechen würde, dass diese Frische und Wahrheit aus eigener Ortskenntniss des Dichters hervorgegangen sind. Othello hat nämlich (nach I, 1 und I, 3) die aus dem väterlichen Hause entführte Desdemona nach dem '*Sagittary*' gebracht, wo er selbst seine augenblickliche — nicht seine bleibende! — Wohnung hat; in seiner eigentlichen Wohnung ist er ja vergebens gesucht worden! Hierzu macht Knight die folgende Bemerkung: '*This is generally taken to be an inn. It was the residence at the arsenal of the commanding officers of the navy and army of the republic. The figure of an archer, with his drawn bow, over the gates, still indicates the place. Probably Shakspere had looked upon that sculpture.*' Erkundigungen, welche wir durch befreundete Vermittlung in Venedig haben einziehen lassen, bestä-

---

Septuaginta lauten die Namen Σαλά und Ἰεσχά, in der Vulgata Sale und Jescha; in der zu Amsterdam 1686 erschienenen jüdisch-deutschen Uebersetzung Schalach und Jiscah. — Tubal und Chus stammen ohne Namensänderung aus 1. Mos. 10, 2 und 6.

1) Otello und Othonello kommen im Laufe des 16. Jahrhunderts wiederholt als Familiennamen in Venedig vor. Giovanni Battista Otello aus Bassano wurde im J. 1573 zu Venedig wegen Lutheranismus verhört und

tigen jedoch Knight's Angabe nicht, sondern besagen im Gegentheil, die Befehlshaber des Heeres und der Flotte hätten nie eine Amtswohnung im Arsenal gehabt; es gebe im Arsenal kein solches Bild eines Bogenschützen, und nur drei Theile desselben hätten besondere Bezeichnungen, nämlich das 'Inferno', das 'Purgatorio' und das 'Paradiso'; der Name 'Sagittario' klinge vielmehr wie der eines Admiralschiffes, oder es müsse ein ausserhalb des Arsenals belegenes Gebäude gewesen sein. Auch unter den urkundlich bekannten venetianischen Gasthäusern jener Zeit befinde sich kein Sagittario. Diese sehr sorgfältig geführten Nachforschungen dürften als abschliessend anzusehen sein. Knight's so bestimmt gefasste Erklärung[1] beruht demnach auf einem Irrthum, und der 'Sagittario' ist nichts als eine der Phantasie des Dichters entsprungene Oertlichkeit.[2]

War Shakespeare in Venedig, so wird sich von vornherein annehmen lassen, dass er auch andere Städte Oberitaliens besucht hat: Verona, wo Romeo und Julie spielt, die berühmte und seinen Landsleuten wohl bekannte Universität Padua, namentlich aber auch Mantua, welches damals eine grosse Anziehungskraft für Fremde besass, und Mailand. Merkwürdig genug finden sich bei unserm Dichter Andeutungen, welche gerade auf die beiden letztgenannten

---

vielleicht bestraft. S. Rivista Cristiana, Firenze 1875, Maggio, p. 207. Nach Al. Schmidt (Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung herausgeg. von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft XII, 13) hätte Shakespeare den Namen Othello aus Reynolds, God's Revenge against Adultery entlehnt, allein wie Lowndes und Allibone u. John Reynolds angeben ist dies Pamphlet zuerst im J. 1679 als Anhang zu desselben Verfassers God's Revenge against Murder erschienen. In Cinthio's Hecatommithi (Shakespeare's Quelle für den Othello) hat der Mohr keinen Namen. (1876)

1) Sie ist auch von Al. Schmidt in der Shakespeare-Uebersetzung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft XII, 158 adoptirt worden.

2) Auch das dreibändige Werk 'Venezia e le sue Lagune', das die österreichische Regierung 1847 den zum Gelehrten-Congress in Venedig versammelten Männern der Wissenschaft zum Geschenk machte, weiss nichts von einem 'Sagittario.' — Uebrigens mag bei dieser Gelegenheit hinzugefügt werden, dass auch der Schiffsname '*a Veronesa*' in Othello II, 1 nähere Aufmerksamkeit verdient.

Städte hinführen.[1] Im Wintermärchen V, 2 gedenkt Shakespeare bekanntlich des Giulio Romano mit ausserordentlichem Lobe und schreibt ihm die Anfertigung des Standbildes der Hermione zu.[2] Auf die Frage, warum er vor allen diesen Künstler herausgegriffen habe, könnte man antworten wollen, dass er gerade seinen Namen irgendwie aufgelesen und aufs Gerathewohl angebracht habe. Allein eine solche Antwort wäre doch ganz unbefriedigend und unzulässig gegenüber der Thatsache, dass der Dichter den künstlerischen Charakter des Romano ganz richtig erkannt hat und nicht nur mit den beredtesten, sondern zugleich auch zutreffendsten Worten preist: '*performed by that rare Italian master Julio Romano, who, had he himself eternity and could put breath into his work, would beguile Nature of her custom, so perfectly he is her ape.*' Shakespeare hebt hier, wie an einer andern Stelle, die uns nachher beschäf-

---

1) Eine Hinweisung auf Verona hat kürzlich R. Simpson (Transactions of the New Shakspere Society 1875—6, p. 148—150) in dem oft besprochenen '*evening mass*' in Romeo und Julie IV, 1 entdeckt, worin man bis jetzt nur eine auffällige Unkenntniss der katholischen Kirchengebräuche und folglich einen Beweis für Shakespeare's Protestantismus erblickte. Simpson beweist, dass hierin nichts weniger als eine Unwissenheit, sondern im Gegentheil wieder die eingehendste Kenntniss liegt, indem es wirklich Abendmessen gab, und Verona vor allen andern diejenige Stadt war, wo dieselben zu Hause waren. '*It is so curiously correct a local detail,* so schliesst Simpson, *as to suggest either that it was contained in the Italian source from which Shakespeare drew his story, or else that he had travelled into Italy and had noted this custom at Verona.*' — S. Elze, William Shakespeare 533. (1876)

2) Einen wunderlichen Eindruck macht Brown's Versuch (Autobiographical Poems 161), den in der Einflechtung Giulio Romano's liegenden Anachronismus hinweg zu interpretiren. '*Should a poet,* sagt er, *in his admiration of the works of an artist, desire to grace his name with the utmost honours of his muse, he has a right to name him, either as a painter, or, in the sister art, as a sculptor, at his will, even two thousand years before he was born, as appropriately as feign a name for the occasion. Besides who can prove that a famous sculptor of the name of Julio Romano, did not exist at the time of the Delphic Oracle?*' Hätte Brown statt dessen lieber untersucht, wie Shakespeare zu seiner '*admiration of the works of Julio Romano*' gekommen sein kann!

tigen wird, diejenige Eigenschaft als den höchsten Vorzug der bildenden Kunst hervor, welche er auch in der dramatischen Poesie obenan stellt und die den Grundzug seines Wesens bildet, — die Naturwahrheit. Kein Kunstrichter oder Kunsthistoriker kann an seiner Beurtheilung Romano's, wenn er sie in seine Prosa überträgt, etwas auszusetzen finden. Kugler (Kunstgeschichte, 1842, S. 728 fg.) sagt, die dem Giulio Romano eigenthümliche Richtung habe ihn getrieben, 'ein keckes, frisches Naturleben, unbekümmert um das tiefere Leben der Seele, mit raschen Zügen zu entfalten;' was er über Romano's Verhältniss zu seinem Meister (Rafael) und über seine Mängel in Vergleich zu diesem hinzufügt, ist ohne Gewicht für die hier in Betracht kommende Seite der Sache. Ganz übereinstimmend lautet Burckhardt's Urtheil (Cicerone, 1855, S. 935). Er schreibt dem Romano eine 'leichte, unermüdliche Phantasie' zu, 'welche auch Streifzüge in das Gebiet des Naturalismus nicht verschmäht und sich vorzugsweise in den neutralen Gegenständen, in den Mythen des Alterthums zu ergehen liebt, zu der kirchlichen Malerei aber gar keine innerliche Beziehung mehr hat und einer grenzenlosen Verwilderung, einer öden Schnellproduktion anheim fallen musste.' Abgesehen von diesem Tadel hat also Shakespeare vollkommen Recht, wenn er Giulio Romano als den Künstler der Naturwahrheit auffasst, und es liegt auf der Hand, dass er hierin sich ihm wahlverwandt und zu ihm hingezogen fühlen musste. Dieselbe 'leichte, unermüdliche Phantasie', die an Romano gerühmt wird, besass auch Shakespeare; auch er 'entfaltet mit raschen Zügen ein keckes, frisches Naturleben', allerdings nicht 'unbekümmert um das tiefere Leben der Seele.' In diesem letztern Punkte ist er im Gegentheil dem Italiener unendlich überlegen, gerade darin besteht seine hauptsächliche Grösse. Zu der kirchlichen Malerei konnte auch Shakespeare seinem ganzen Wesen nach in keiner 'innerlichen Beziehung' stehen, wogegen die Darstellung der lebensvollen klassischen Mythen sicherlich seine Theilnahme in hohem Masse erregte. Auch hier drängt sich also unabweislich die Frage nach der Quelle auf, aus welcher Shake-

speare seine Kenntniss geschöpft haben mag.[1] Die oben erwähnten Reisebeschreibungen konnten ihm — auch abgesehen von der chronologischen Unmöglichkeit — keine Grundlage für diese Aeusserung liefern, da sie sich nicht mit Kunst, am allerwenigsten mit Kunsturtheilen, beschäftigen. Handbücher der Kunstgeschichte, die er hätte nachschlagen können, gab es mit Einer gleich zu erwähnenden Ausnahme noch nicht, und ebenso wenig werden in London Originalgemälde des Romano oder Kopien nach ihm vorhanden und Shakespeare zugänglich gewesen sein. Woher also hat Shakespeare seine Kenntniss erlangt, wenn nicht aus eigener Anschauung? Der von Romano erbaute Palazzo del T in Mantua mit seinen grossartigen Kunstschöpfungen auf dem Felde der Architektur wie der Malerei gehörte zu den Wundern der Zeit, und es kann uns nicht in Erstaunen setzen, wenn Shakespeare hier von den Werken Romano's in ihrer ganzen Fülle und Schönheit hingerissen wurde und das eigenthümliche Wesen seiner Kunst richtig erkannte.

Der erste und scheinbar schwerwiegendste Einwurf, welchem diese Hypothese ausgesetzt ist, liegt sehr nahe — Shakespeare macht den Romano zum Bildhauer! Heisst das nicht eine völlige Unkenntniss an den Tag legen, und konnte er einen so unverzeihlichen Fehlgriff begehen, wenn er gar selbst in Mantua war? Oder sollen wir ihm auch dies als poetische Licenz zu Gute halten? Das wäre doch

---

1) Dass auch in dieser Kenntniss Shakespeare seinen Zeitgenossen überlegen war, beweist eine Stelle in den Discoveries B. Jonson's (Works ed. Gifford, 1853, in 1 vol. p. 755), der sich auf seine Gelehrsamkeit so viel zu Gute that und doch von den grossen italienischen Malern nichts wusste als ihre Namen und dass sie mit den Alten (Zeuxis, Parrhasius &c.) gewetteifert hätten. *'There lived in this latter age*, so lauten seine Worte, *six* [*seven!*] *famous painters in Italy, who were excellent and emulous of the ancients: Raphael de Urbino, Michael Angelo de Buonarota, Titian, Antony of Correggio, Sebastian of Venice, Julio Romano, and Andrea Sartorio.'* Sowohl die Unvollständigkeit dieser Liste (wo bleiben Gian Bellini, Perugino, Giorgione und Leonardo da Vinci?) als auch die, gleichviel ob absichtliche oder unabsichtliche, Ungenauigkeit der Namensformen Buonorota und Sartorio tragen nicht dazu bei, unsere Vorstellung von B. Jonson's Kunstverständniss zu erhöhen. (1876)

wohl zu viel sogar für die Gutmüthigkeit des begeistertsten Shakespeare-Verehrers![1] Wie aber, wenn gerade dieser scheinbare Fehler unserer Hypothese zur unerwartetsten Bestätigung diente? Schlagen wir den Vasari auf, der seinen eigenen Worten zufolge den Romano persönlich gekannt und in Mantua besucht hat. Vasari theilt zwei lateinische Grabschriften seines Mantuaner Freundes mit:

Romanus moriens secum tres Julius arteis
Abstulit: haud mirum quatuor unus erat.

Die zweite Inschrift, welche diesem Distichon bei Vasari vorangeht, lautet:

Videbat Jupiter corpora sculpta pictaque
Spirare, aedes mortalium aequarier coelo
Julii virtute Romani: tunc iratus
Concilio divorum omnium vocato
Illum aetereis sustulit: quod pati nequiret
Vinci aut aequari ab homine terrigena.[2]

Tres artes! Corpora sculpta!! Wenngleich weder Vasari etwas Weiteres von Romano's Bildhauerarbeiten erwähnt (auch der deutsche Uebersetzer verliert kein Wort darüber), noch unseres Wissens irgend ein neuerer Kunsthistoriker dergleichen kennt,[3] so hat Shakespeare also doch Recht — er hat keinen Bock geschossen, er hat die poetische Licenz nicht gemissbraucht, indem er den Romano als den Verfertiger der Statue nennt. Noch mehr! Sein Lob des Romano klingt fast wörtlich an die zweite Inschrift an, in welcher die Natur- und Lebenswahrheit gleichfalls als der

---

1) Al. Schmidt (Schlegel-Tieck'sche Shakespeare-Uebersetzung herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft IX, 285) sucht — wir wissen nicht, ob nach dem Vorgange früherer Erklärer — die Schwierigkeit in einer Weise zu lösen, der wir auf keinen Fall beistimmen können. 'Julio Romano, sagt er, war Maler und nicht Bildhauer; darum hat er, wenn man nicht einen Irrthum annehmen will, nur mit dem Koloriren der Statue zu thun.' Das ist nur insoweit richtig als Shakespeare selbst die Statue als eine kolorirte bezeichnet: *The colour's Not dry* (V, 3).

2) Vasari von Schorn und Förster III b., S. 419. Giulio Romano's Grabmal in der Kirche San Barnaba ist beim Neubau derselben verschwunden.

3) Sogar Carlo D'Arco, Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano (Mantua 1838) weiss nichts davon.

grösste Vorzug Giulio's gepriesen wird *(if he could put breath into his work — videbat Jupiter corpora spirare)*. Ist das Zufall? Ob die Angabe der beiden Inschriften, dass Giulio Romano auch Bildhauer gewesen sei, mit den historischen Thatsachen in Einklang steht oder nicht, thut hierbei gar nichts zur Sache. Shakespeare hatte um so weniger Grund daran zu zweifeln, als ja die Vereinigung der drei Künste in Einer und derselben Hand bei den italienischen Künstlern keineswegs ohne berühmte Beispiele war.[1] Unseres Erachtens stehen wir hier vor dem Dilemma: entweder Shakespeare hat den Vasari studirt oder er war in Mantua und hat dort die Werke des Romano gesehen und seine Grabschriften gelesen. Ein Drittes — mündliche Mittheilungen? — schwebt in der Luft; dass Greene's Dorastus und Fawnia keine Erwähnung des Giulio Romano enthält und überhaupt von einer Statue der Hermione (dort Bellaria) nichts weiss, mag zum Ueberfluss ausdrücklich hinzugefügt werden. Vasari's Werk erschien zuerst 1550 und in zweiter Auflage 1568; in's Englische ist es aber erst drei Jahrhunderte später (1850) übersetzt worden; auch die (unvollendete) französische Uebersetzung datirt erst von 1803. Shakespeare müsste also des Italienischen vollständig mächtig gewesen sein, wenn er das Werk benutzt haben sollte; auch müsste er sich der ersten Ausgabe bedient haben, denn nur diese enthält die an zweiter Stelle genannte Inschrift. Allerdings hebt Vasari wiederholt die Naturwahrheit in Giulio's Werken hervor, namentlich in dem später weggelassenen Eingange in der ersten Ausgabe, wo es heisst, dass man vor seinen Bildern in Entzücken gerathe und das Leben selbst vor Augen zu haben wähne. War aber Vasari ein Buch, das solche Anziehungskraft für Shakespeare besass, dass er sich ohne Veranlassung in dasselbe vertieft haben sollte?

---

1) So übte z. B. Giambatista Ghisi (Bertano), einer von Giulio Romano's hervorragendsten Schülern zu Mantua, gleichfalls die drei Künste der Malerei, Bildhauerei und Baukunst, ja er fügte sogar die Kupferstecherei als vierte hinzu. (1876)

Der Vollständigkeit halber dürfen hier zwei weitere Stellen nicht übergangen werden, da man in ihnen Hindeutungen auf Giulio Romano finden könnte, wenngleich mit geringer Wahrscheinlichkeit. Die erste steht in der Einleitung zur Zähmung der Widerspenstigen, wo der Lord sagt:

Carry him gently to my fairest chamber,
And hang it round with all my wanton pictures.

Das erinnert unwillkürlich an Romano's obscöne Zeichnungen, die ihrer Zeit so grosses Aufsehen machten und ihn bewogen haben sollen, Rom zu verlassen. Da Marc Anton dieselben 1524 in Stichen herausgab, so konnte sie Shakespeare sehr wohl entweder in London, oder auch im Palazzo del T gesehen haben; freilich muss man zugeben, dass es obscöne Bilder zu allen Zeiten und in allen Ländern giebt, ohne dass man seine Zuflucht zu Giulio Romano zu nehmen braucht. Die zweite Stelle findet sich in Verlorener Liebesmüh III, 1:

This wimpled, whining, purblind, wayward boy;
This senior-junior giant dwarf Dan Cupid,

wo Henry Wellesley (Stray Notes on the Text of Shakespeare, 1865, p. 12 fgg.) auf die Lesart der ersten Folio *(this signior Junio's gyant dwarfc)* gestützt, scharfsinnig conjicirt:

This Signior Julio's giant dwarf, Dan Cupid,

und die Worte auf den Zwerg des Kardinals Hippolyt von Medici, Gradasso Berettai von Norcia, bezieht, den Romano auf Rafael's Konstantinsschlacht hinzugefügt hat.[1] In der Originalzeichnung Rafaels, welche sich in der Sammlung des Herzogs von Devonshire befand, fehlt sowohl dieser Zwerg als auch die beiden Edelknaben neben dem Kaiser.[2] Giulio Romano hat den Kopf dieses Zwerges in seiner

---

1) Nach Wellesley ist dieser Riesenzwerg im Vordergrunde der 'Allocuzione' angebracht. Uebrigens hat nach Hertzberg (Schlegel-Tieck'sche Shakespeare-Uebersetzung herausgeg. von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft VII, 384) schon Upland [Upton?] so conjicirt und Tieck diese Conjectur angenommen.

2) Vasari von Schorn und Förster III b., S. 388.

Gigantomachie wiederholt, was beweist, dass er den Carton mit nach Mantua genommen hatte, so dass Shakespeare dort die auffällige Figur dieses Zwerges gesehen haben könnte. Die Sache bedarf jedoch noch näherer Untersuchung.

Eingehende Beachtung verdient die Erwähnung des Io-Bildes gleichfalls in der Einleitung zur Zähmung der Widerspenstigen:

SEC. SERV. *Dost thou love pictures? we will fetch thee straight*
Adonis painted by a running brook,
And Cytherea all in sedges hid,
Which seem to move and wanton with her breath,
Even as the waving sedges play with wind.
LORD. *We'll show thee Io as she was a maid,*
And how she was beguiled and surprised,
As lively painted as the deed was done.
THIRD SERV. *Or Daphne roaming through a thorny wood,*
Scratching her legs that one shall swear she bleeds,
And at that sight shall sad Apollo weep,
So workmanly the blood and tears are drawn.

Zunächst beweist die Stelle wiederum, welchen Nachdruck Shakespeare auf Naturwahrheit und concretes Leben in der Kunst legt, wie er sie als höchste und bewundernswürdigste Leistung des Künstlers hinstellt und mit Einem Worte dem Realismus huldigt.[1] Man sieht das Schilf sich vom Athem der Cytherea bewegen; man möchte schwören, dass Daphne blute und Apoll weine, und die Verführung der Io ist so lebendig gemalt als sie vollbracht ward. Wir haben bereits an einer andern Stelle darauf aufmerksam gemacht, dass die Verse im Leser durchaus den Eindruck erzeugen, als enthielten sie eine Anspielung auf Correggio's berühmtes Bild.[2] Die überraschende Uebereinstimmung der Schilderung mit dem Gemälde aus reinem Zufall erklären zu wollen, scheint uns fast eine stärkere Zumuthung an unsere Glaubenskraft, als die Annahme, dass Shakespeare das Bild gesehen habe. Und das konnte er, wenn er in Italien war, auf die leich-

---

1) Vergl. auch die Beschreibung der beiden Gemälde in Timon von Athen I, 1 und im Kaufmann von Venedig III, 2.

2) Schlegel-Tiecksche Uebersetzung, herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft VII, 120.

teste und natürlichste Weise, denn Correggio's Io befand sich zu damaliger Zeit, d. h. zwischen 1585 und 1600, in dem Palaste der Bildhauer Leoni Vater und Sohn zu Mailand; sie erfreute sich schon damals grossen Ruhmes und wurde von den Reisenden aufgesucht und bewundert.[1] Dass eine Kopie des Bildes in London vorhanden gewesen sein sollte, ist durchaus unwahrscheinlich; auch ein Stich existirte noch nicht, denn der älteste bekannte Stich ist der von Franz van den Steen, welcher erst 1604 zu Antwerpen geboren wurde.[2] Hat also Shakespeare das Bild gekannt, so kann er es nur in Mailand gesehen haben.

Es liegt nahe zu vermuthen, dass auch die beiden andern Bilder, Cytherea und Adonis (ein Gegenstand, der den Dichter vielfach beschäftigt zu haben scheint) und Apoll und Daphne, nicht Phantasieschöpfungen des Dichters sind, sondern wirklich vorhandenen Gemälden entsprechen, die er irgendwo gesehen hat. Beide Gegenstände sind von den Italienern häufig gemalt worden, sogar von Giulio Romano selbst in den Fresken der Farnesina, deren Kartons er später mit nach Mantua nahm, wo sie gewiss zu Shakespeare's Zeit noch vorhanden waren. Auch Titian hat eine Venus und Adonis gemalt, die sich vermuthlich in Venedig befand. Allein so viel uns bekannt, stimmen diese Bilder nicht zu Shakespeare's Beschreibung, und es ist uns bis jetzt nicht gelungen, Shakespeare's etwaige Originale ausfindig zu machen; der Beistand eines Kunsthistorikers und eines Kupferstich-Kabinets ist dazu unerlässlich. Möglich ist auch, dass Shakespeare nur die Motive entnommen und dieselben frei reproduzirt hat, oder dass die zu Grunde liegenden Bilder verloren gegangen sind. Auf wirklich vorhandene, wenngleich unbekannte Gemälde bezieht sich Shakespeare offenbar auch in Love's Labour's Lost III, 1 *(like a man after the old painting)* und im Sturm III, 3 *(the picture of Nobody)*, wogegen die wunderbare Beschreibung des Gemäldes vom Untergange Troja's (Lucrece 1366—1463)

---

1) Julius Meyer, Correggio (Leipzig 1871) S. 344 fgg.
2) Julius Meyer, a. a. O. S. 489.

lediglich der Phantasie des Dichters entsprungen zu sein scheint; sie unterscheidet sich in ihrem ganzen Charakter wesentlich von den Erwähnungen der übrigen Bilder.

Der Verehrer des Thatsächlichen, der zu solchen Ausführungen ungläubig den Kopf schüttelt, hat beim Lesen dieser Blätter sicherlich schon längst verschiedene Einwände auf der Zunge, mit denen er unsere Hypothesen (so gut wie alle andern) kurzweg abzufertigen überzeugt ist. Die falsch gebrauchten italienischen Eigennamen; die geographischen Böcke, die Shakespeare in den beiden Veronesern und im Sturm bezüglich Oberitaliens geschossen hat; der öfter wiederkehrende Spott, den der Dichter über das Reisen und die Reisenden seiner Zeit ausgiesst — wer könnte sich solchen Thatsachen gegenüber einreden lassen, dass Shakespeare selbst gereist und in Italien gewesen sein soll? Wir hätten unsere Rechnung allerdings ohne den Wirth gemacht, wenn wir diese Einwände nicht in Betracht gezogen hätten. Wir sind sogar kühn genug, ihnen unverzagt in's Gesicht zu sehen, und beginnen demgemäss mit den Eigennamen. Zunächst wird zugegeben werden müssen, dass Shakespeare auf solche Dinge überall geringes Gewicht legt; sie sind ihm zu äusserlich und unwesentlich, und er würde sich leicht über den Vorhalt getröstet haben, dass ihm die falschen Betonungen Stepháno, Rómeo und Desdemóna entschlüpft sind.[1] Ohne ausdrückliche Erkundigung, zu welcher er keine Veranlassung hatte, wird Shakespeare diese Namen in Italien schwerlich gehört haben, oder wenn er sie hörte, ist ihm die richtige Aussprache wieder entfallen. Stephano mit betonter Penultima findet sich jedoch nur im Kaufmann von Venedig, während es im Sturm mit richtiger Quantität gebraucht ist. Skottowe (Life of Shakespeare II, 327 Note) meint, Shakespeare habe die richtige Betonung in der Zwischenzeit aus B. Jonson's ursprünglichem 'Every Man in his Humour' gelernt, was sehr möglich ist; ja B. Jonson sieht sogar ganz darnach aus, als habe er seinen Freund

---

1) Vergl. auch Andrónicus. Ch. A. Brown (Autobiog. Poems 167 fg.) weist darauf hin, dass auch der gelehrte B. Jonson im Volpone den Namen Voltore mit falscher Quantität gebraucht.

gelegentlich auf dergleichen Versehen aufmerksam gemacht. Die Betonung Rómeo, über welche Byron so ungerecht spottet,[1] war den Engländern bereits aus Arthur Brooke's 'Tragical History of Romeus and Juliet' (1562), und vielleicht auch aus einem verloren gegangenen vor-Shakespeare'schen Stücke geläufig, so dass Shakespeare keinen Anlass hatte an ihrer Richtigkeit zu zweifeln oder sprachliche Untersuchungen darüber anzustellen; ja selbst wenn ihm die richtige Betonung bekannt war, wäre es schwerlich gerathen gewesen, mit einer solchen überflüssigen Neuerung aufzutreten, die nur der unfruchtbaren und undichterischen Gelehrsamkeit eines Jonson entsprochen hätte. Den Namen Desdemona hat Shakespeare aus Cinthio's Hecatommithi, sei es aus dem italienischen Original oder aus der französischen Bearbeitung von Chappuys, entnommen und, da ihm die Prosa dieser Quellen keine Betonung an die Hand gab, dem Geiste der englischen Sprache gemäss betont. Dass diese Aussprache den Italienern sehr anstössig ist, konnte er nicht ahnen — wie mancher englische und deutsche Shakespeare-Verehrer mag in Venedig gewesen sein, ohne es zu erfahren.[2] Ein besonderer Vorwurf ist dem Dichter daraus gemacht worden, dass er im Hamlet III, 2 Baptista zu einem Frauennamen gemacht hat, nachdem er sich desselben in der Zähmung der Widerspenstigen richtig bedient hatte; moderne Jonsons haben deswegen mitleidig auf seine Unwissenheit herabgesehen, bis jüngst ein gediegener Kenner Italiens, A. v. Reumont, nachgewiesen hat, dass Baptista im Italienischen allerdings auch als Frauenname vorkommt,[3] ein Gebrauch, der um nichts auffälliger ist, als

---

1) Moore, Life and Letters of Lord B. London 1866 (1 vol.) p. 487: '*not Rómeo, as the Barbarian writes it.*' — Brooke bedient sich vorwiegend der Form Romeus, sowohl zwei- als dreisilbig, seltener und wol nur dem Reim zu Liebe der Form Romeo; beide Formen haben bei ihm ohne Ausnahme den Accent auf der ersten Silbe.

2) Farmer's Essay on the Learning of Shakespeare (1. Ed.) p. 13.

3) Allgemeine Zeitung, 21. Okt. 1870, Beilage. — Von einer andern Seite werde ich darauf aufmerksam gemacht, dass auch Giovanna Battista als Name einer piemontesischen Prinzess vorkommt.

dass Maria zu einem Mannesnamen verwendet worden ist. So schlägt also der hieran geknüpfte Tadel der Unkenntniss in sein Gegentheil um, und der Frauenname Baptista beweist erst recht Shakespeare's eindringende Kenntniss.

Die geographische Sünde, die sich der Dichter bezüglich Italiens hat zu Schulden kommen lassen, besteht bekanntlich darin, dass er in den beiden Veronesern (I, 1 und II, 3) den Valentin sich in Verona nach Mailand einschiffen lässt; sein Vater, sagt Valentin, warte auf der Rhede, um Zeuge seiner Einschiffung zu sein, und Panthino jagt den Launce hinweg, damit er die Flut nicht versäume und nicht seinem Herrn mit einem Ruderboot nacheilen müsse. Merkwürdig genug spricht Launce in seiner Antwort von einem Fluss und meint, wenn derselbe trocken sei, so könne er ihn mit seinen Thränen füllen. Wenn man Shakespeare's muthmassliche italienische Reise in das Jahr 1593 oder später setzt, so kann man mit Ch. A. Brown geltend machen, dass die beiden Veroneser vorher geschrieben seien, und dass daraus diese geographische Verwirrung zu erklären sei. Aber auch in dem unzweifelhaft später geschriebenen Sturm hat man es Shakespeare zum Vorwurf gemacht, dass er Prospero und Miranda scheinbar zu Schiffe von Mailand fortschleppen lässt, wiewohl der Zusammenhang deutlich zu erkennen giebt, dass sie erst ein Stück zu Lande fortgeführt werden, ehe sie die Barke erreichen.

Whereon,
A treacherous army levied, one midnight
Fated to the practice did Antonio open
The gates of Milan; and, i' the dead of darkness,
The ministers for the purpose hurried thence
Me and thy crying self — —
In few, they hurried us aboard a bark,
Bore us some leagues to sea; where they prepared
A rotten carcass of a boat &c.

so lauten Prospero's wohl zu erwägende Worte. Wir werden dadurch an eine ähnliche Ungenauigkeit in Webster's Vittoria Corombana A. IV erinnert, wo Flamineo vorschlägt, die Reise von Rom nach Padua auf folgende Weise — via Ancona? — zu machen:

> *We may attire her* (viz. Vittoria) *in a page's suit,*
> *Lay her post-horse, take shipping, and amain*
> *For Padua.*

So viel steht fest, gleichviel ob Shakespeare in Italien war oder nicht, so wusste er jedenfalls, dass Mailand und Verona keine Seestädte sind, eben so gut wie es ihm nicht unbekannt war, dass Böhmen ein Binnenland ist, und dass der Ardenner-Wald keine Löwen erzeugt (As You Like It IV, 3). Er legte aber in seinen romantischen Lustspielen auf dergleichen Dinge überhaupt keinen Werth, sondern ging in leichter und unbekümmerter Weise über sie hinweg; die böhmische Küste hat er obenein aus seiner Quelle — Dorastus und Fawnia von Robert Greene — entnommen. Und doch könnte auch dieser Punkt bezüglich Italien's ein anderes Ansehen gewinnen, wenn in Erwägung gezogen wird, dass schon zu Shakespeare's Zeit Oberitalien ein gut kanalisirtes Land war, und dass Shakespeare, wenn er das Land wirklich besucht hat, hiervon gar wol Kunde besitzen konnte, so dass seine Licenz wenigstens auf ein vergleichsweise geringes Mass zurückgeführt wird. Es scheint sogar ein geregelter Verkehr auf diesen Wasserstrassen eingerichtet gewesen zu sein; die Barken, deren man sich zu dem Zwecke bediente, führten im Venetianischen den Namen 'Corriera.' [1] Ch. A. Brown (112) bemerkt, es sei eine sehr gewöhnliche Art, von Mailand aus das Adriatische Meer zu erreichen, dass man zu Lande bis Piacenza gehe und dann den Po hinabfahre — natürlich zu einer Zeit, ehe es Eisenbahnen gab. Ob sich auch von Verona zu Wasser nach Mailand gelangen liess, ist sehr fraglich, ja aller Wahrscheinlichkeit nach zu verneinen, wenngleich in Peter Heylyn's Cosmography, improved by Dr. Bohun (1703) ein Kanal zwischen Etsch und Adda angeführt wird, durch den eine

---

1) '*Corriera, nell uso veneziano, era quella barca che portava i viaggiatori fra Venezia e l'altre città del Veneto sui canali o sui fiumi.*' Pasqualigo, Opere di Shakespeare (Venezia, 1872) I, 22. — Goethe reiste (1786) mit dem 'Courierschiffe' von Padua nach Venedig und von dort nach Ferrara; Seume (1802) umgekehrt von Venedig nach Padua ebenfalls mit der 'Korriere.' S. Goethe's Italienische Reise und Seume's Spaziergang nach Syrakus.

Wasserverbindung zwischen beiden Städten hergestellt gewesen soll.[1]

Was endlich den dritten Einwand anbetrifft, so ist es ganz richtig, dass unser Dichter wiederholt die Reisemode und die Reisenarren geisselt. Die bezüglichen Stellen sind allbekannt; man denke beispielsweise nur an Wie es Euch gefällt IV, 1: '*Farewell, Monsieur Traveller: look you lisp and wear strange suits, disable all the benefits of your own country, be out of love with your nativity and almost chide God for making you that countenance you are, or I will scarce think you have swam in a gondola.*' Allein Shakespeare eifert nur gegen den Missbrauch des Reisens, nicht gegen den Gebrauch; nur gegen solche Reisende, von denen das derbe deutsche Sprichwort sagt, sie fliegen als Gänschen über den Rhein und kommen als Gickgack wieder heim. Dieser Spott war vollkommen berechtigt gegen Gecken vom Schlage Gabriel Harvey's oder Tom Coryat's, welche nach ihrer Heimkehr sich nach italienischer Mode kleideten und thaten, als ob sie das Englische verlernt hätten. Gegen solche Narrheit musste sich nicht allein des Dichters gesunder Sinn, sondern auch seine Vaterlandsliebe empören. Dass sich damit eigenes Gereistsein sehr wohl verträgt, beweist u. a. Nash, von dem es feststeht, dass er in Italien war, und der dessenungeachtet nicht minder scharf gegen die Reise-Narren und Reise-Aufschneider herzieht als Shakespeare. Die Schilderung die er im Pierce Peniless (ed. Collier, p. 17) von einem gereisten Emporkömmling giebt, ist zu charakteristisch, als dass wir sie umgehen dürften. '*All Italionato*, so heisst es, *is his talke, and his spade peake is as sharpe as if he had been a pioner before the walls of Roan. Hee will despise the barbarisme of his owne countrey, and tell a whole legend of lyes of his trauayles vnto Constantinople. If he be challenged to fight from his delateric dye-case, hee obiects that it is not the custome of the Spaniard, or the Germaine, to looke backe to euerie dog that barkes. You shall see a dapper Jacke, that hath beene but*

1) J. G. Fleay im Athen. Feb. 27, 1875, p. 302.

once at Deepe, wring his face round about, as a man would stirre vp a mustard pot, and talke English through the teeth, like Jaques Scabd-hams, or Monsieur Mingo de Moustrapo; when (poore slaue) he hath but dipt his bread in wylde boares greace, and come home againe, or been bitten by the shinnes by a wolfe; and saith, he hath adventured vppon the barricadoes of Gurney, or Guingan, and fought with the yong Guise hand to hand.' Nach allem, was wir von Shakespeare's Charakter wissen, musste das Reisen auf ihn eine völlig entgegengesetzte Wirkung hervorbringen, es musste seine Liebe zum Vaterlande nur noch erhöhen, und dass schon zu seiner Zeit die verständigen und gebildeten Reisenden die Sache aus diesem Gesichtspunkte ansahen, lernen wir wiederum aus Pierce Penniless (p. 19). '*Theres no man,* sagt Nash, *loues the smoake of his owne countrey that hath noth been syngde in the flame of an other soyle.*' Es ist Shakespeare sehr wohl bewusst, dass das Reisen, richtig verstanden und richtig geübt, ein unersetzliches Bildungsmittel für die Jugend ist. Der junge Graf Roussillon (in Ende gut, Alles gut) wird zur Vollendung seiner Bildung in die Welt geschickt; zu gleichem Zwecke geht Laertes nach Paris, Hamlet nach Wittenberg und Lucentio (in der Zähmung der Widerspenstigen) nach Padua. Der Dichter spricht sich wiederholt unzweideutig darüber aus. '*Homekeeping youths,* sagt er in The two Gentlemen of Verona I, 1, *have ever homely wits*' &c., und in demselben Stücke I, 3 heisst es:

> *he wondered that your lordship*
> *Would suffer him to spend his youth at home —*
> *And did request me to importune you*
> *To let him spend his time no more at home,*
> *Which would be great impeachment to his age,*
> *In having known no travel in his youth.*

Bacon hat einen Essay 'Of Travaile', der mit den Worten beginnt: '*Trauaile, in the younger sorte, is a part of Education, in the elder, a part of Experience*', was durchaus mit Shakespeare's Auffassung übereinstimmt.

Wäre somit das Dreiblatt vorauszusehender Einwendungen auf sein richtiges Mass zurückgeführt, so tritt uns

jetzt eine andere Schwierigkeit in den Weg, die Frage nämlich, in welche Zeit Shakespeare's muthmassliche Reise zu setzen sein möchte. Es ist nicht sehr wahrscheinlich, dass er alsbald nach seiner Flucht (oder seinem Weggange) von Stratford und ehe er festen Fuss in London gefasst hatte, Neigung und Mittel zu einem solchen Unternehmen besessen haben sollte. Vielmehr war er gewiss vollständig in Anspruch genommen einerseits von der Sorge für seine und der Seinigen Existenz, wie andererseits von dem unabweislichen Drange, die Erstlingsfrüchte seiner Muse auf eine oder die andere Art in die Oeffentlichkeit zu bringen und sich als Dichter anerkannt zu sehen — ein Bemühen, das ihm möglicher Weise noch mehr am Herzen lag als die Existenzfrage. Erst die Beschäftigung mit der italienisirenden Poesie seiner Zeit und seine daraus hervorgehende Bearbeitung italienischer Stoffe lenkte allmählich seine Gedanken und seine Sehnsucht nach Italien, unter dessen Dichtern und in dessen Städten er im Geiste schon so vielfach gewandelt war. War es nicht ein ganz natürliches Verlangen für ihn, mit eigenen Augen die Stätten zu schauen, welche auf den weltbedeutenden Brettern schon so oft seiner Phantasie vorgezaubert worden waren, ja die er selbst bereits zum Schauplatze seiner Dichtungen gewählt hatte? Eigenthümlich ist es allerdings, dass Shakespeare, der doch allen Gemüthsstimmungen, allen Tönen und Schwingungen der innern Aeolsharfe Ausdruck gegeben, einzig und allein der Wanderlust, der Sehnsucht nach der Fremde niemals Worte geliehen hat. Ist Fernweh und jener Faustische Drang 'der Sonne nach und immer nach zu streben' etwa eine moderne Errungenschaft des menschlichen Herzens? Die einzige Stelle, aus der sich ein verwandter Klang heraushören liesse, bezieht sich merkwürdig genug wieder auf Venedig, wir meinen die Worte des Holofernes in Verlorener Liebesmüh IV, 2: '*Ah, good old Mantuan! I may speak of thee as the traveller doth of Venice:*

Venetia, Venetia,
Chi non ti vede, non ti pretia.'

Dass der Dichter diese Verse möglicher Weise aus Florio's Second Fruits (1591) entlehnte, thut nichts zur Sache; er hätte sie eben nicht entlehnt, wenn sie ihn nicht sympathisch berührt hätten.[1] Endlich ist der Abstand zwischen seinen frühesten italienisirenden Lustspielen und den spätern so gross und auffällig, dass er uns gleichfalls auf die Annahme einer dazwischen liegenden Reise als die einzig ausreichende Erklärung hinweist. Man kann daher nach allem nicht umhin, Knight beizustimmen, wenn er die muthmassliche italienische Reise in das Jahr 1593 verlegt,[2] so dass sich der Kaufmann von Venedig, Othello und vielleicht auch die Zähmung der Widerspenstigen (wenn man diese nicht früher ansetzen muss) unmittelbar an seine Rückkehr anschlössen, wo er noch erfüllt war von den empfangenen Eindrücken und ihm der ganze Zauber des italienischen Landes und Himmels unwillkürlich in die Feder floss. Das Jahr 1597, für welches, wie oben erwähnt, sich Brown entscheidet, hat geringe Wahrscheinlichkeit für sich. Während des Jahres 1593 waren die Theater der Pest wegen mehrere Monate lang geschlossen,[3] so das Shakespeare nicht allein Musse genug zu einer Reise hatte, sondern jedenfalls auch gern die gefährliche, todbringende Hauptstadt floh. Konnte er die Unterbrechung seiner schauspielerischen Berufsthätigkeit und den allgemeinen Stillstand besser benutzen als zu einer solchen Reise? Auch die Königin hielt sich aus diesem Grunde fern und verbrachte die Zeit vom 1. August bis Weihnachten in Windsor. Knight ist ganz geneigt, an

---

1) Es fragt sich, ob Verlorene Liebesmüh nicht früher anzusetzen ist; Hertzberg (Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung, herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, VII, 299) ist geneigt, das Jahr 1590 anzunehmen. Dann stehen wir wieder vor der Verlegenheit, woher Shakespeare die italienischen Verse hat; soll er Florio's Buch im Manuscript gelesen haben? Oder wären die Verse etwa eine spätere Einschaltung, ein sehnsüchtiger Erinnerungsseufzer an die unvergessliche Lagunenstadt? Denn dass Verlorene Liebesmüh überarbeitet worden ist *(newly corrected and augmented)*, steht fest; die ursprüngliche Gestalt desselben ist leider verloren gegangen.

2) William Shakespeare, a Biography 366.

3) Knight, William Shakespeare, a Biography 354 fgg. 362. — Collier, H. E. Dr. P. I, 292 fg.

eine italienische Reise Shakespeare's in diesem Jahre zu glauben, und stützt sich dabei auf Erläuterungen zur Zähmung der Widerspenstigen und zum Kaufmann von Venedig, welche ihm von Miss Martineau mitgetheilt worden sind.[1] '*In the Local Illustrations*, sagt er, *to the Taming of the Shrew, and the Merchant of Venice, with which we were favoured by Miss Martineau, will be found some very striking proofs of Shakespeare's intimate acquaintance, not only with Italian manners, but with those minor particulars of the domestic life of Italy, such as the furniture and ornaments of houses, which could scarcely be derived from books, nor, with reference to their minute accuracy, from the conversation of those who had "swam in a gondola." These observations were communicated to us by our excellent friend without any acquaintance with the opinions that had been just then advanced on this matter by Mr. Brown.*'

Knight erklärt sich aber nicht nur zu Gunsten einer italienischen Reise Shakespeare's, er schreibt ihm nicht allein die eigene Anschauung des Südens, sondern auch die eines nordischen Landes, nämlich Schottlands, zu. Schon früher sind dahin abzielende Vermuthungen, freilich ohne entsprechende Begründung, ausgesprochen worden. William Guthrie behauptet, theilweise wohl auf Spottiswood's 'History of the Church of Scotland' gestützt, in seiner 'General History of Scotland' (1767), Jakob habe sich im Jahre 1599 von Elisabeth eine Schauspielergesellschaft schicken lassen, welcher er, seiner Geistlichkeit zum Trotz, Erlaubniss ertheilt habe, am Hofe und in der Haupstadt zu spielen; der 'unsterbliche Shakespeare', meint Guthrie, habe sich allem Vermuthen nach unter dieser Gesellschaft befunden.[2] Da er seine Gründe für diese Vermuthung schuldig bleibt, so hat sie schon Malone mit Recht zurückgewiesen. Wir wissen, dass Shakespeare's Gesellschaft um die genannte Zeit

---

1) Leider sind diese Erläuterungen unseres Wissens nicht veröffentlicht worden; wenigstens erwähnen sie weder Lowndes-Bohn, noch Allibone.

2) Vergl. Collier, H. E. Dr. P. I, 344 fg. — A New Variorum Edition of Shakespeare by H. H. Furness, Vol. II, 407—410.

in London spielte, und wenn also wirklich englische Schauspieler 1599 in Edinburg auftraten, so kann es nicht die Truppe des Lord Kammerherrn gewesen sein. Sir John Sinclair (Statistical Account of Scotland) vermuthet, dass Shakespeare bei der Schauspielergesellschaft betheiligt gewesen sei, welche im Juni 1589 in Perth Vorstellungen gab. Knight dagegen stützt sich auf William Kennedy's 'Annals of Aberdeen' (London 1818), aus denen mit ziemlicher Sicherheit hervorgehe, dass die Truppe des Lord Kammerherrn 1601 in Aberdeen spielte. Diese Gelegenheit ist es, bei welcher seiner Ueberzeugung nach Shakespeare Schottland besucht hat.[1] Shakespeare, meint er, habe als Geschäfts-Theilhaber und Besitzer der Theatergarderobe seine Gesellschaft nicht ohne ihn nach auswärts gehen lassen können. Seitdem ist es jedoch durch die von Halliwell gemachte Entdeckung sehr fraglich geworden, ob Shakespeare wirklich eine solche Stellung bei seiner Gesellschaft einnahm. Knight hält es für unmöglich, dass der Dichter die so überraschend wahre Lokalfarbe und Ortskenntniss im Macbeth aus Büchern oder mündlichen Mittheilungen geschöpft haben könne. Es handelt sich jedoch hier nicht sowohl, wie bei der Schilderung Venedigs, um die Kenntniss von thatsächlichen und greifbaren Einzelheiten als um eine allgemeine Farbengebung, welche auch der Phantasie entsprungen sein, und um Aehnlichkeiten, welche theilweise andern Quellen oder auch dem Zufall verdankt werden können. Dasselbe gilt von einigen Zügen, welche an die Gowrie-Verschwörung erinnern und für deren Erklärung Knight gleichfalls eine persönliche Anwesenheit Shakespeare's in Schottland in Anspruch nimmt. So legt er namentlich Gewicht darauf, das Gowrie (nach dem Vorbilde seines Vaters und Grossvaters) ganz wie Macbeth dem Aberglauben und geheimer Wissenschaft ergeben war, und dass

1) Knight beruft sich auf The Book of Bon Accord, or a Guide to the City of Aberdeen (1839) und auf eine Abhandlung 'On the Site of Macbeth's Castle at Inverness' von John Anderson in den Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland, Vol. III (1828).

Macbeth's Tödtung der beiden Kämmerer in des Königs Schlafgemächern auffallend der übereilten Art und Weise entspreche, mit welcher Graf Gowrie und der Master von Ruthven in Jakob's Zimmer niedergemacht wurden. Er hätte auch Malcolm's und Donalbain's Flucht mit der Flucht von Gowrie's beiden jüngsten Brüdern nach England vergleichen können. Knight ist überzeugt, dass Shakespeare diese und ähnliche Einzelheiten der Gowrie-Verschwörung an Ort und Stelle erfahren habe, wo sie allerdings noch in frischester Erinnerung sein mussten, indem das Auftreten der englischen Schauspieler in Aberdeen nur etwa 14 Monate später als dieses räthselhafteste Ereigniss in Jakob's Leben fallen würde. Allein, was man so an Ort und Stelle zu hören pflegt, empfiehlt sich in der Regel nicht durch Zuverlässigkeit, sondern artet meist in Ungenauigkeit und Uebertreibung aus, zumal wenn, wie hier, der Thatbestand absichtlich mit einem Schleier bedeckt wird; überdies wird man über die Vorgänge bei der Gowrie-Verschwörung jedenfalls auch in London unterrichtet gewesen sein, vielleicht sogar zuverlässiger als das grosse Publikum in Aberdeen oder Perth; Knight selbst kann nicht verschweigen, dass ein ausführlicher und wahrheitsgetreuer Bericht über die Gowrie-Verschwörung noch im Jahre 1600 selbst in London bei demselben Valentine Simmes gedruckt wurde, aus dessen Offizin mehrere Quartausgaben Shakespeare'scher Stücke hervorgingen, und dass ein anderer, lateinischer Bericht gleichzeitig in Edinburg erschien. Beide waren Shakespeare zugänglich und erklären vollständig alles, was sich im Macbeth von Anklängen an die Gowrie-Verschwörung vorfindet.

Für Shakespeare's angebliche Lokalkenntniss bezüglich des Schlosses Inverness lässt sich noch weniger sagen. Allerdings weicht er hier in einem bedeutsamen Zuge von Holinshed ab, aber in einem Zuge, der nichts für unsern Zweck beweist. Holinshed lässt nämlich die Hexen dem Macbeth auf einer Wiese *(lawn)* begegnen, und Shakespeare hat aus der Wiese eine Heide gemacht, die sowohl mit dem Treiben der Hexen als auch mit dem Charakter der schot-

tischen Landschaft in ungleich besserem Einklange steht; er hat an die Stelle der ihm überlieferten historischen Wahrheit die poetische gesetzt. Dass Inverness in Wirklichkeit von wüstem Moorland umgeben ist, kann doch unmöglich als ein Beweis gelten sollen, dass Shakespeare seine Emendation des Chronisten der eigenen Ortskenntniss verdanke, und ebenso wenig Beweiskraft können wir dem von Anderson hervorgehobenen Umstande beilegen, dass der Dichter der — keineswegs feststehenden und in jeder Beziehung nur gemuthmassten — Oertlichkeit entsprechend das Schlossportal auf die Südseite verlegt. Das Schloss, dessen Ruinen Dr. Johnson und Boswell mit so grosser Andacht sahen, war schon nicht mehr das alte, und man schliesst auf die Lage des letztern nur aus unzuverlässigen Traditionen und schwachen Spuren in der Bodengestaltung.

In der richtigen Erkenntniss, dass auf diesem Wege zu keinem Ergebniss zu gelangen ist, setzt daher Knight den Hebel an einem andern Punkte an, nämlich bei den Hexen. Die Gestalten der '*Weird Sisters*' unterscheiden sich wesentlich von den gäng und gäben Gebilden des Volksglaubens und stehen im ganzen Reiche der Dichtung einzig und unerreicht da. Knight erklärt das theils aus dem Charakter der Umgebungen, unter welchen sie auftreten, theils aus der höhern Schöpfungskraft des Dichters; zugleich aber findet er den Boden, dem diese unvergleichlichen Mischungen volksthümlichen Aberglaubens und dichterischer Phantasie entsprungen sind, vielmehr im schottischen als im englischen Aberglauben und untersucht dann, wie Shakespeare mit diesem schottischen Volksglauben bekannt geworden sein könne. Wie die Edicte Heinrich's VIII, Eduard's VI und Elisabeth's beweisen, war der Glaube an Hexen und Zauberei in England weder weit verbreitet, noch so zu sagen zu einem System ausgebildet; das letztere wurde erst durch dasjenige Edict eingeführt, welches Jakob alsbald nach seinem Regierungsantritt gegen die Zauberei erliess, — durch sein Verbot machte er das englische Volk erst mit den verbotenen Zauberkünsten bekannt. Ganz anders stand es in Schottland, wo während des Jahres 1596—97 gerade in

Aberdeen ein grosser Prozess gegen Janet Wishart und Genossen wegen Zauberei geführt wurde und wo innerhalb des genannten Jahres nicht weniger als 23 Frauen und ein Mann wegen dieses Verbrechens den Feuertod erlitten, d. h. mehr als während des ganzen Jahrhunderts seit Heinrich's VIII Edict bis 1644 aus gleichem Anlass in England verbrannt wurden. Die vom Spalding-Club veröffentlichten Prozess-Akten [1] enthalten ein Gemälde von Volkssitten und Volkswahnsinn, dem wenigstens in England sich kaum ein zweites an die Seite stellen kann. Hier finden wir Formen des Aberglaubens und der Zauberei, welche, wie Knight behauptet, den Engländern fremd waren, die aber in auffälliger Uebereinstimmung mit der Zauberei der Shakespeare'schen Hexen stehen. Shakespeare's Hecate stimme so nahe überein mit der '*Queen of Elphen*' oder '*Elfame*' in den schottischen Hexenprozessen, dass diese letztere offenbar als sein Vorbild für die Charakteristik der Hexenkönigin anzusehen sei. Besonders rechnet Knight hierher den auf das Seewesen bezüglichen Aberglauben, von welchem Shakespeare in seiner Binnengrafschaft keine Kenntniss habe erlangen können, der überhaupt in den Gesetzen, den gelehrten Abhandlungen und der dramatischen Poesie der damaligen Zeit nicht vorkomme und folglich in England nicht existirt habe; [2] Aberdeen dagegen sei voll davon gewesen, und dort habe auch Shakespeare diese Spezies des Aberglaubens kennen gelernt. Als ob die Matrosen im Londoner Hafen minder abergläubisch gewesen sein würden als im Hafen der Granitstadt! Wenn irgend eine Art des Aberglaubens sich einer allgemeinern Verbreitung erfreute als die übrigen, so war es sicherlich der seemännische. Das ist keineswegs eine leere Hypothese, sondern eine nachweisbare Thatsache und zum Ueberfluss findet sich, was Knight übersehen hat, wirklich ein Seemanns-Aberglaube bei Shakespeare, der Aberglaube nämlich, dass ein Leichnam am Bord dem Schiffe Unglück bringe und das stür-

---

1) The Miscellany of the Spalding Club, Vol. I, 1841.

2) Knight, William Shakespeare, a Biography 433.

mische Meer sich nicht eher beruhige, als bis die Leiche versenkt sei (Pericles III, 1). '*That's your superstition*', sagt Pericles auf das Drängen der Matrosen, die todtgeglaubte Thaisa über Bord zu werfen, worauf der erste Matrose erwidert: '*Pardon us, sir; with us at sea it hath been still observed: and we are strong in custom.*'[1] Unter den von Knight angestellten Vergleichungen zwischen Shakespeare'schen Stellen und dem zu Aberdeen herrschenden Volksglauben ist nur eine einzige schlagend, das sind die Verse (Macbeth I, 3):

But in a sieve I'll thither sail,
And like a rat without a tail,
I'll do, I'll do, I'll do.

Die Hexen, welche gegen den als Zauberer zu Edinburg 1591 verbrannten Dr. Fian Zeugniss ablegten, sagten u. a. aus, '*that all they together went to sea, each one in a riddle or sieve.*' Das ist allerdings eine noch unerklärte Uebereinstimmung, allein bei Weitem nicht ausreichend, um ein Argument für Shakespeare's Anwesenheit in Schottland in die Wagschale zu legen. Alle übrigen Aehnlichkeiten sind vag und lassen sehr füglich andere Erklärungen zu, selbst wenn wir von Dr. Farmer's Vermuthung absehen, dass Shakespeare das Vorbild zu seinen Hexen in den drei Sibyllen gefunden habe, welche in dem Gelegenheitsstücke auftraten, das Jakob I zu Ehren bei seinem Besuch in Oxford (1605) gegeben wurde.

Knight (141 fgg.) führt endlich noch einen Beweisgrund anderer Art ins Treffen, den er als entscheidend ansieht; unter einer Anzahl verschiedener Persönlichkeiten empfing nämlich am 22. Oktober 1601 auch 'Laurence Fletcher, comediane to his majestie' das Bürgerrecht von Aberdeen, nachdem wenige Tage vorher (9. Oktober) der Magistrat 32 Mark den Dienern des Königs bewilligt hatte, welche in der Stadt aufgetreten und von Sr. Majestät besonders

---

1) Auch der Glaube, dass das Springen der Meerschweine *(porpus)* Sturm bedeute (Pericles II, 1) liesse sich hierherziehen; wenigstens wird auch hierdurch bewiesen, dass Shakespeare's Kenntniss in diesem Fache sich nicht auf die Binnengrafschaften beschränkte.

empfohlen waren.[1] Knight bezweifelt nicht, dass diese beiden Thatsachen in Zusammenhang standen, und hält den Schluss für gerechtfertigt, dass Lawrence Fletcher der Director der gedachten Gesellschaft war, und dass der Magistrat durch die ihm erwiesene Ehre einestheils seine Zufriedenheit mit den Leistungen der Truppe kund geben, anderntheils sich den Wünschen und Neigungen des Königs willfährig erweisen wollte. Die Diener des Königs, schliesst er weiter, seien offenbar Engländer gewesen, denn Schottland habe damals so wenig eigene Schauspielergesellschaften als ein eigenes Drama besessen, vielmehr habe sich Jakob, um seine Vorliebe für dramatische Aufführungen zu befriedigen, englische Schauspieler kommen lassen, und zwar die Schauspieler des Lord Kammerherrn, die er zu seinen Hofschauspielern ernannt habe. Lawrence Fletcher werde zwar nicht im Verzeichniss der ersten Folio aufgeführt, sei aber ohne Zweifel Mitglied der Gesellschaft gewesen, denn Augustin Phillipps habe 1605 in seinem Testament sowohl seinem Kollegen *(fellow)* Shakespeare als auch seinem Kollegen Lawrence Fletcher jedem ein Dreissig-Schilling-Stück vermacht. Ueberdiess hätten Fletcher und Shakespeare an der Spitze jener Gesellschaft gestanden, für welche Jakob alsbald nach seinem Regierungsantritt in England das bekannte Patent d. d. Greenwich 17. Mai 1603 habe ausfertigen lassen. In diesem Patente würden endlich die darin genannten Schauspieler nicht erst zu Dienern des Königs erhoben, sondern ohne Weiteres als '*our servants*' bezeichnet; die Ernennung müsse also bereits früher, und zwar in Schottland, erfolgt sein. Mithin könne kein Zweifel

---

1) '*The samen day The prouest Bailleis and counsall ordanis the svme of threttie tua merkis be to gevin to the kingis serwandes presently in this burcht . . . quha playes comedeis and staige playes. Be reason they ar recommendit be his majesties speciall letter and hes played sum of their comedies in this burcht*" &c. Knight, William Shakespeare, a Biography 441. — Collier (Fools and Jesters. With a Reprint of Rob. Armin's Nest of Ninnies. Ed. for the Shakespeare-Society 1842 p. VIII und p. 16 fgg.) ist überzeugt, dass nicht allein Lawrence Fletcher, sondern auch Robert Armin in Schottland gewesen und dort aufgetreten sei.

bestehen, dass die in Aberdeen aufgetretenen Schauspieler die Truppe des Lord Kammerherrn unter Fletcher's Direktion gewesen seien, und dass Shakespeare sich unter ihnen befunden habe.

Diese Beweisführung leidet jedoch an Schwächen, die uns bei näherer Betrachtung sehr bedenklich machen müssen. Zunächst ist der Zusammenhang zwischen dem Auftreten der Schauspieler in Aberdeen und der Verleihung des Bürgerrechts an Lawrence Fletcher nichts weniger als erwiesen, ja die Annahme eines solchen ist eine *petitio principii* und steht sogar im Widerspruch mit dem klaren Wortlaut der Urkunde. In dieser heisst es, das Bürgerrecht werde verliehen an 'Sir Francis Hospitall of Haulszie, Knycht', einen vornehmen, vom Könige besonders empfohlenen Franzosen, sowie an die Personen seines, ihm vom Könige beigegebenen Gefolges.[1] Die Annahme, dass das Verzeichniss der bei dieser Gelegenheit in die Bürgerrolle Aufgenommenen auch andere, nicht zu diesem Gefolge gehörige Personen in sich begreife, ist durch nichts gerechtfertigt, und wir können nicht anders, als Lawrence Fletcher der Begleitung des Franzosen zuweisen. Es ist bekannt, dass sich die vornehmen Edelleute auch auf Reisen von ihren Truppen begleiten liessen, und wenn der französische Ritter keine eigene Truppe mitgebracht hatte, was in seinem Vaterlande nicht Sitte gewesen zu sein scheint, so blieb nichts übrig, als ihn den englischen Begriffen und

---

1) '*The quhilk day Sir Francis Hospitall of Haulszie Knycht Frenschman being recommendit be his majistie to the Prouest Bailleis and Counsall of this brocht to be favorablie Interteneit with the gentilmen his majesties seruands efter specifeit quha war direct to this burcht be his majestie to accumpanie the said Frenshman being ane nobillman of France cumming only to this burcht to sie the towne and cuntrie the said Frenshman with the knightis and gentillmen folowing wer all ressauit and admittit Burgesses of Gild of this burcht quha gave thair aithis in common form folowis the names of thame that war admittit burgesses.*' — Zu beachten ist, dass der Ausdruck '*his majesty's servants*' hier nicht in der specifischen Bedeutung gebraucht ist wie in London, wo er stets die Hofschauspieler des Königs bezeichnet.

Gebräuchen entsprechend damit standesgemäss auszustatten. Der König gab ihm seinen Hofkomödianten mit, der insoweit als ein Seitenstück zu 'Mylord of Leicester's jesting player' angesehen werden kann. Knight fasst auch den Trompeter Archibald Sym, der gleichfalls bei dieser Gelegenheit mit dem Bürgerrecht beehrt wurde, falsch auf, indem er ihn für den Staatstrompeter oder Herold erklärt, der bei der Verkündigung königlicher Befehle (am sogenannten Stadt-Kreuz) mitzuwirken hatte, was nach Knight '*a dignified occupation*' war. Allein dieser Trompeter gehörte gerade wie der Komödiant zum Gefolge des Franzosen, er war, wie wir aus der Einleitung zur Zähmung der Widerspenstigen lernen, ein Requisit reisender Lords wie wandernder Schauspieler-Gesellschaften. '*Sirrah*, sagt dort der Lord zu seinem Diener, als er eine Trompete blasen hört,

> *Sirrah, go see what trumpet 'tis that sounds:*
> *Belike, some noble gentleman that means,*
> *Travelling some journey, to repose him here.*'

Der Diener kommt mit der Antwort zurück:

> *An 't please your honour, players*
> *That offer service to your lordship.*

Auch Bassanio wird bei seiner Rückkehr nach Belmont von einem Trompeter begleitet. Lorenzo sagt zur Portia:

> *Your husband is at hand; I hear his trumpet,*

und die Bünenweisung fügt hinzu: *A tucket sounds.* Es kann daher kein Zweifel sein, das sowohl Archibald Sym als auch Lawrence Fletcher vom Könige dem Franzosen als Gefolge mitgegeben waren. Was der französische Ritter gethan hatte, um solche Ehren seitens Sr. Schottischen Majestät zu verdienen, geht uns hier nichts an. Viel wichtiger und mehr zur Sache gehörig wäre die Frage, wie Lawrence Fletcher in des Königs Dienste gekommen sein mochte, und ob er allein stand oder eine Truppe dirigirte. Allein auch darüber wäre es müssig sich in weitern, gänzlich haltlosen Muthmassungen zu ergehen. Ist es denn wirklich so ausgemacht, dass das damalige Schottland keine eigene Schauspielertruppe besass und diesen Artikel ledig-

lich von den keineswegs beliebten '*Southrons*' beziehen musste? Steht die Identität des schottischen Lawrence Fletcher mit dem Londoner irgendwie fest? Wir wissen, dass es (zu unserm Leidwesen!) gleichzeitig mehr als Einen John Shakespeare, mehr als Einen William Shakespeare, und wahrscheinlich mehr als Eine Anna Hathaway gab,[1] konnte sich diese Doppelgängerei nicht auch auf Lawrence Fletcher erstrecken? Dass Jakob die Truppe des Lord Kammerherrn bereits in Edinburg als Hofschauspieler in seine Dienste genommen haben sollte, ist eine mit grosser Vorsicht aufzunehmende Vermuthung, denn diese Truppe galt als die der Königin und wurde, wie Knight selbst zugiebt, um 1590 allgemein so bezeichnet. Konnte Jakob eine solche Ernennung wagen, ohne der stets regen Eifersucht und Zwistigkeit der beiden Höfe neue Nahrung zu geben? Wäre dazu nicht die Zustimmung der Königin erforderlich oder doch die Einholung derselben von der Etikette geboten gewesen? Und zugestanden, dass Jakob's Hofkomödiant in der That der Londoner Fletcher war, konnte er ihn nicht zur Bildung einer selbständigen schottischen Truppe an seinen Hof berufen haben, ohne dass Fletcher irgend welche Kollegen aus London mit sich brachte? Genug, wir mögen die Sache betrachten von welcher Seite wir wollen, so sind wir überall von Unsicherheit, um nicht zu sagen Unwahrscheinlichkeit umgeben, und eine Reise Shakespeare's nach Schottland ist eine ungleich stärkere Anmuthung an unsern Glauben, als eine Reise Shakespeare's nach Italien. Nach Schottland ging damals noch kein Reiseverkehr wie nach Italien; für die Naturschönheiten des Hochlandes war der Sinn des Volkes noch verschlossen, Bildung und Kultur standen dort tiefer als in England, und nichts lockte die englischen Dichter, Schriftsteller und Gelehrten nach dem Lande Ossian's. Die Fussreisen B. Jonson's und des Wasserdichters Taylor nach Edinburg stehen vereinzelt da und wurden vielleicht theilweise wegen ihrer Absonderlichkeit unternommen. Knight's Glaubenskraft geht freilich so weit,

1) Vergl. Elze, William Shakespeare 33. 84. (1876)

dass er uns auf diesen gebrechlichen Unterbau hin in Gesellschaft Shakespeare's — er weiss sogar, dass Shakespeare allein gereist ist! — die Reise nach Schottland machen und dort alle diejenigen Oertlichkeiten besuchen lässt, wo Jakob möglicher Weise eben sein Hoflager aufgeschlagen haben, und folglich möglicher Weise Shakespeare seine Kunst vor ihm entfalten konnte. Dass er uns diese Residenzen sowie die Hauptstationen der Reise sogar in Illustrationen vorführt, kann nur auf die Phantasie des leichtgläubigsten Lesers einigen Eindruck machen. Wenn sich Shakespeare in seinem Vaterlande über seine heimische Grafschaft hinaus umsah, so geschah es gewiss nicht in der Richtung nach Norden, sondern in den mittleren Grafschaften und mehr noch an der Südküste. Dass er die letztere aus eigener Anschauung kannte, lässt sich aus manchen Stellen schliessen; man denke nur an die Klippen von Dover im König Lear und an die Scenen im ersten Theil Heinrich's IV, welche in und um Rochester spielen. Was die Klippen von Dover anlangt, so hat eine Miss Pratt darauf aufmerksam gemacht, dass die Losung '*Sweet Marjoram*' im Lear IV, 6 keineswegs bedeutungslos sei, indem zwischen Folkestone und Dover grosse Massen dieses Krautes wüchsen.[1] Auch die Dohlen scheint der Dichter dort beobachtet zu haben. Dass er in der Umgegend von Windsor und in der Grafschaft Kent genau Bescheid wusste, beweisen die Lustigen Weiber und der zweite Theil Heinrich's IV (namentlich II, 7).[2] Hierauf bezügliche Illustrationen könnte man sich daher bei Knight gefallen lassen.

Aber nicht allein von den Dover-Klippen oder irgend einem andern Punkte der englischen Küste aus scheint Shakespeare das Meer gesehen zu haben, sondern verschiedene Stellen in seinen Dramen sind ganz geeignet, den Glauben zu erwecken, als sei er einmal zu Schiffe gewesen.

1) Vergl. J. Roach Smith, The Rural Life of Shakespeare 37 fgg. — Wegen der Dohlen vergl. die Herausgeber zu König Lear IV, 6 und zu Hamlet V, 2 (*'tis a chough.*)

2) Vergl. Knight, William Shakespeare 365.

Auch dies Moment, auf welches schon von verschiedenen Seiten hingewiesen worden ist,[1] scheint zu Gunsten einer grössern Reise zu sprechen und darf daher nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Sicherlich fällt uns nichts weniger ein, als Shakespeare zu einem Seemann zu machen und ihm zu den zahlreichen Berufsarten, denen er nach den Ansichten verschiedener Biographen zeitweilig obgelegen haben soll, noch eine neue aufzubürden, allein wie überall und immer wird er auch auf dem Schiffe Augen und Ohren offen gehabt haben. Die berühmte Stelle in der Eingangsscene des Sturmes zeigt allerdings, wie Lord Mulgrave dargethan hat, eine so ausserordentliche und unanfechtbare Sachkunde, dass sie selbst nicht der aufmerksamsten Beobachtung eines Reisenden verdankt werden kann, sondern zu der Annahme drängt, dass sich der Dichter dabei von einem Fachmann habe unterstützen lassen. Dagegen gemahnt es sehr an eigenes Erlebniss, wenn es im Cymbelin I, 7 heisst:

> *Sluttery to such neat excellence opposed*
> *Should make desire vomit emptiness,*
> *Not so allured to feed.*

'*No one*, bemerkt Malone (Supplement I, 245), *who has ever been sick at sea, can be at a loss to understand what is meant by vomiting emptiness.*' Mit gleichem Recht hätte er auch umgekehrt sagen können: '*Those who have never been sick at sea will be at a loss to understand what is meant by vomiting emptiness.*' Ganz ebenso verhält es sich mit den Vergleichungen: '*as dry as The remainder biscuit after a voyage*' in Wie es euch gefällt II, 7 und: '*as weeds before A vessel under sail, so men obey'd And fell below his stem*' im Coriolan II, 2. Auch die Stellen im Hamlet V, 2: '*and yet but yaw neither, in respect of his quick sail*' und '*my sea-gown scarf'd about me*' lassen sich hierher ziehen; *sea-gown* ist ohne Zweifel, was die heutigen Engländer '*a pilot-coat*' nennen. Die bereits angezogenen Scenen aus Pericles (auch IV, 1), um von weitern einzelnen Aeusserungen abzu-

---

1) Vergl. Thoms, Three Notelets 123.

sehen, führen gleichfalls darauf hin, dass es unserm Dichter nicht an Theilnahme und Verständniss für das Seeleben fehlte, ein Punkt, der im Zusammenhange mit den übrigen Anzeichen für eine Reise Shakespeare's keineswegs mit Geringschätzung bei Seite geschoben werden darf.

Nichtsdestoweniger gehören Shakespeare's muthmassliche Reisen, wie die Dinge liegen, allerdings zu den Glaubenssachen, nur dass für einen vernünftigen Glauben vernünftige Gründe unerlässlich sind, und diese lassen sich unserer Ueberzeugung nach für die Reise nach Italien — aber auch nur für diese — beibringen; dem entsprechend wird sie auch in den Kreisen der englischen Shakespeare-Gelehrten nicht mit ungünstigen Augen angesehen, während die Hypothese der schottischen Reise mit Recht nirgends Beifall geerntet hat. Den glaubenslosen Kritikern, denen übrigens die Glaubenslosigkeit keineswegs zum Vorwurf gemacht werden soll, sondern von Rechtswegen zukommt, wird es obliegen, ehe sie die Reise nach Italien verwerfen, die dafür sprechenden Gründe zu entkräften und jene Reihe von Schwierigkeiten, welche durch dieselbe ihre einfachste und natürlichste Lösung zu finden scheinen, durch andere und zwar bessere Mittel aus dem Wege zu räumen.

X.

ZU HEINRICH VIII.

Durch die gleichzeitigen Berichte über den Brand des Globus-Theaters am 29. Juni 1613 scheint die Abfassungszeit Heinrich's VIII um so mehr ausser Zweifel gestellt zu sein, als mit der dadurch gewonnenen Zeitbestimmung auch die innerlichen, der Diction und dem Versbau entnommenen Merkmale allem Anschein nach vollkommen übereinstimmen. Obenan unter jenen Berichten stehen die bekannten beiden Briefe von Thomas Lorkin und Sir Henry Wotton. Thomas Lorkin schreibt unter dem letzten Juni des genannten Jahres an Sir Thomas Puckering: '*No longer since than yesterday, while Bourbage his companie were acting at the Globe the play of Henry VIII and there shooting of certeyne chambers in way of triumph, the fire catch'd*', und Sir Henry Wotton erstattet am 6. Juli seinem Neffen folgenden Bericht: '*Now to let matters of state sleep, I will entertain you at the present with what happened this week at the Bankside. The king's players had a new play, called 'All is True', representing some principal pieces of the reign of Henry the Eighth, which was set forth with many extraordinary circumstances of pomp and majesty, even to the matting of the stage; the knights of the order, with their Georges and Garter, the guards with their embroidered coats and the like; sufficient in truth, within a while to make greatness very familiar, if not ridiculous. Now King Henry, making a masque at the Cardinal Wolsey's house, and certain cannons being shot off at his entry, some of the paper, or other stuff, wherewith one of them was stopped, did light on the thatch,*

where being thought at first but an idle smoke, and their eyes being more attentive to the show, it kindled inwardly, and ran round like a train, consuming, within less than an hour, the whole house to the very ground. This was the fatal period of that virtuous fabric; wherein yet nothing did perish but wood and straw, and a few forsaken cloaks; only one man had his breeches set on fire, that would perhaps have broiled him, if he had not, by the benefit of a provident wit, put it out with bottle ale.' [1] Dass übrigens der angerichtete Schaden keineswegs so geringfügig war, wie ihn Sir Henry mit satirischer Geringschätzung darstellt, beweist nicht allein B. Jonson's 'Execration upon Vulcan' [2] — B. Jonson war seinen eigenen Worten zufolge eben so wohl ein Augenzeuge wie Wotton — sondern noch umständlicher ein Brief John Chamberlain's vom 8. Juli in Winwood's Memorials III, 469. [3] Allerdings ging glücklicher Weise kein Menschenleben dabei verloren, was ausser Chamberlain auch Howes in seiner Fortsetzung von Stowe's Chronik bestätigt, der seinen Bericht mit den Worten schliesst: '*and no man hurt.*' Collier (H. E. Dr. P. I, 386) hebt die Möglichkeit hervor, dass das bei dieser Gelegenheit aufgeführte Stück ebensowohl Rowley's '*When you see me, you know me*', oder irgend ein unbekanntes und verloren gegangenes Drama über denselben Gegenstand gewesen sein könne, als dasjenige Shakespeare's; allein dieser Zweifel geht augen-

---

1) Letters of Sir Henry Wotton to Sir Edmund Bacon (1661) 30 nach Hunter's New Illustrations II, 100. — Reliqu. Wotton. (1672) 425.

2) *But, O those reeds! thy mere disdain of them,*
Made thee beget that cruel stratagem,
Which some are pleased to style but thy mad prank,
Against the Globe, the glory of the Bank:
Which, though it were the fort of the whole parish,
Flank'd with a ditch, and forc'd out of a marish,
I saw with two poor chambers taken in,
And razed; ere thought could urge this might have been!
See the World's ruins! nothing but the piles
Left, and wit since to cover it with tiles; &c.

3) Vergl. Prynne Histriomastix (1633) 556. Drake (Pariser Ausgabe) 551 fgg. Collier H. E. Dr. P. III, 298 fgg.

scheinlich zu weit. Zunächst spricht schon der Umstand, dass das Stück im Globus von Burbage's Truppe aufgeführt wurde, dafür, dass es Shakespeare's Werk war; sodann passen aber auch die von Wotton angeführten Einzelheiten durchaus auf das Shakespeare'sche Stück, und es wäre wunderbar und schwer glaublich, dass ihm ein anderes so auf's Haar geglichen haben sollte — am wenigsten das Rowley'sche Stück, wo gar keine Kanonen vorkommen. Der von Wotton angegebene Titel 'All is true' kann uns nicht beirren, da Doppeltitel etwas sehr Gewöhnliches waren und dieser zweite Name obenein vollständig im Einklang mit dem Prologe steht, in welchem wiederholt versichert wird, dass alles, was den Zuschauern in diesem Drama vorgeführt werde, wahr sei.

Gestützt auf Wotton's ausdrückliche Angabe wie auf die innern Gründe halten nun, wol nur mit Ausnahme Schlegel's und Kreyssig's, sämmtliche deutsche Shakespeare-Kritiker, Gervinus, Ulrici, Delius, Hertzberg, an der Ansicht fest, dass Heinrich VIII damals ein neues Stück gewesen und frühestens im Jahre 1612 geschrieben sei, während die Mehrzahl der englischen Gelehrten es um durchschnittlich zehn Jahre früher ansetzt. Dazu gehören Dr. Johnson, Theobald, Steevens, Malone, Collier und Halliwell, denen nur Knight und Hunter entgegentreten.[1] Mit Knight's Auseinandersetzung werden wir uns nachher noch beschäftigen, diejenige Hunter's dagegen mag gleich hier ihre Erledigung finden. Hunter würde nämlich das Stück gleichfalls in die Regierungszeit Elisabeth's und zwar an das Ende derselben verlegen, wenn ihn nicht ein eigenthümliches und wie uns scheint sehr gesuchtes Bedenken davon zurückhielte; er kann nämlich nicht glauben, dass Shakespeare die dem Alter, dem Geschlechte und der königlichen Würde gebührende Rücksicht so weit habe vergessen können, dass er angesichts der dem Tode entgegen gehenden

1) Malone's Shakspeare by Boswell (1821) II, 388—401. — Collier's Shakespeare V, 497. — Shakespeare Society's Papers II, 151. — Knight, Studies of Shakespeare 395—404. — Hunter, New Illustrations II, 95—109.

Königin die Sterbescene der Katharina und die Krönung der Anna Boleyn auf die Bühne gebracht haben sollte, wo der Gedanke an das Krankenlager der Elisabeth wie an die bevorstehende Krönung ihres Nachfolgers so naheliegend, ja unabweislich gewesen sein würde. Einer solchen Verletzung nicht nur des guten Geschmacks, sondern des menschlichen Gefühls würde sich Shakespeare niemals schuldig gemacht haben. Die Zuschauer, meint er, hätten die Sterbescene der Katharina auspfeifen müssen, wenn sie während Elisabeth's letzter Krankheit gespielt worden wäre. Das ist schwer zu begreifen; die Scene ist doch so pathetisch und schön, dass sie im Gegentheil unter solchen Umständen doppelte Rührung hätte hervorrufen müssen. Das Elogium auf Jakob hält Hunter für echt und ursprünglich und sucht die eigenthümliche Einflechtung desselben mitten in die Lobpreisung der Elisabeth in einer eben so gezwungenen als schwachen Weise zu rechtfertigen. Er findet nämlich eine zarte Rücksichtnahme darin, dass die Erwähnung des Todes der Elisabeth so weit als möglich hinausgeschoben werde, so weit, bis sie in der That unvermeidlich sei. Abgesehen davon, dass der Tod an und für sich immer das Letzte ist, lag gar kein Grund für eine so übermässig zarte Rücksicht vor, wenn doch das Stück erst nach Elisabeth's Tode geschrieben wurde. Auf Wotton's Zeugniss, dass das Stück 1613 neu gewesen sei, legt Hunter gar kein Gewicht, ja er kann dem unmittelbaren Eindrucke, den das Drama hervorbringt, so wenig widerstehen, dass er diesem Zeugnisse wie seinen eigenen Bedenklichkeiten zum Trotz schliesslich zu der Ueberzeugung gelangt, es sei bereits vier oder fünf Monate nach Elisabeth's Tode geschrieben und aufgeführt, und Shakespeare habe die Absicht gehabt, die beiden wichtigsten und populärsten Zeitvorgänge darin abzuspiegeln, nämlich Elisabeth's Tod, welcher mit demjenigen der Katharina einige Aehnlichkeit gehabt habe, und die Krönungsfeierlichkeit Jakob's, deren Abbild die Zuschauer in der Krönung Anna Boleyn's hätten erblicken sollen und müssen. Eine so seltsam herausspintisirte Ansicht hat natürlicher Weise keine Anhänger finden können.

Eine Muthmassung anderer Art ist von den Vertheidigern des Jahres 1612 als der einzig wahren Abfassungszeit sowohl in Deutschland wie in England, und zwar wie es scheint von einander unabhängig, aufgestellt worden. Von der unbestreitbaren Annahme ausgehend, dass Heinrich VIII ein für eine bestimmte feierliche Veranlassung geschriebenes Gelegenheitsstück ist, haben es nämlich Ulrici (bereits in der ersten Auflage seines Werkes, 1839) und ein ungenannter Mitarbeiter (James Spedding) des Gentleman's Magazine 1850, XXXIV, 115—123,[1] der Ulrici nicht gekannt zu haben scheint, mit der Vermählung des Pfalzgrafen (14. Februar 1612—13) in Verbindung gebracht, und diese Hypothese ist von Gervinus (II, 434) wie von Hertzberg (Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft IV, 8 fg.) sehr eifrig ergriffen worden. Gervinus glaubt, die Heirath des Pfalzgrafen habe die Gesellschaft Burbage's bewogen, sich Shakespeare's Rudimente zu diesem Stücke zu erbitten und sie zu der vorliegenden Maske auszuarbeiten, einer Form, auf die es der Dichter bei seinem historischen Drama wol schwerlich abgesehen gehabt habe. Eine solche Bearbeitung durch fremde Hand nimmt Ulrici nicht an. 'Wenn, sagt dieser, das Stück zur Hochzeit des Pfalzgrafen Friedrich zuerst gegeben, vielleicht sogar von vorn herein gedichtet wurde, so leuchtet ein, dass die Lobeserhebungen Elisabeth's in des Königs Ohren weit erträglicher klingen mussten, da die gefeierte Prinzessin ebenfalls Elisabeth hiess, und sie also für eben so viel versteckte Komplimente gegen letztere gelten konnten.' Hertzberg findet es 'unbegreiflich, dass nicht wenigstens unsere deutschen Kritiker sofort den glücklichen Gedanken Ulrici's ergriffen haben, der mit Einem Schlage Klarheit und plausibeln Zusammenhang in alle zur Frage kommenden Data bringt.' Er variirt jedoch seinerseits Ulrici's Ansicht insofern als er sich die Veranlassung und Entstehung des Stückes folgendermassen denkt. Bei

1) Wieder abgedruckt in den Transactions of the New Shakspere Society 1874, 1*—18*. (1876)

der Vermählung selbst könne dasselbe nicht aufgeführt worden sein, da es in der Rechnung des Schatzmeisters Lord Harrington (s. Cunningham's Revels at Court) nicht aufgeführt werde, — womit allerdings Ulrici's Hypothese zu Boden fallen würde. Die Berichte über den Triumphzug des jungen Paares auf dem Kontinent, wie über seinen festlichen Empfang in Heidelberg erhielten jedoch die Theilnahme an den Neuvermählten in England rege und gaben willkommenen Anlass zu einer theatralischen Nachfeier jenes für die ganze protestantische Welt so hoffnungsreichen Ehebündnisses. London konnte in seinen Freudenbezeigungen nicht hinter Heidelberg zurückbleiben. Shakespeare hatte sich zwar bereits nach Stratford zurückgezogen, kam aber gelegentlich nach London und stand mit seiner frühern Truppe und deren Dirigenten in fortwährender, auch persönlicher Verbindung. Danach ist es 'mehr als bloss wahrscheinlich', dass er von London aus schon im Winter die Aufforderung erhielt, die Hochzeit des Pfalzgrafen durch ein Festspiel zu verherrlichen und zu diesem Zwecke Heinrich VIII schrieb. So sagt Hertzberg und erblickt in der so umgemodelten Hypothese, mit deren veränderter Fassung sich Ulrici nachträglich (3. Aufl. II, 545 fg.) vereinigt hat, die Panacee für sämmtliche Dunkelheiten, Schwierigkeiten und Schäden des Stücks, wogegen in unsern Augen so viele und schwere Bedenken gegen dieselbe sprechen, dass uns ein solcher Hergang durchaus unwahrscheinlich dünkt. Wie Komplimente, welche auf die Königin Elisabeth und ausschliesslich auf diese gemünzt waren, auf die Prinzess Elisabeth hätten bezogen werden sollen oder können, scheint zuvörderst schwer erklärlich; wäre die letztere zur künftigen Königin von England bestimmt gewesen, so hätte sich dergleichen denken lassen. Statt dessen aber wurde sie durch ihre Verheirathung ihrem Vaterlande entführt, und alles Lob, welches der Königin Elisabeth als Regentin gespendet, wie alles Glück, das dem Reiche unter ihrer Regierung prophezeit wird, leidet auf die junge Pfalzgräfin nicht die mindeste Anwendung — der Name ist eigentlich das Einzige, was sie mit der Vorgängerin ihres

Vaters gemein hat. Ulrici sagt selbst, Jakob habe eine 'anerkannt feindliche Stimmung gegen seine Vorgängerin gehabt', und die Lobeserhebungen derselben hätten ihn nothwendig beleidigen müssen. Aber nicht bloss ihm, sondern auch seiner Tochter hätte die Verherrlichung der Fürstin, welche ihre Grossmutter dem Richtbeil überliefert hatte, wehe thun müssen. Die Rücksichtslosigkeit, deren sich der Dichter durch ein solches Festspiel schuldig gemacht haben würde, wird aber noch verschlimmert, wenn man erwägt, dass die Verstossung einer edeln, treuen und liebenden Gemahlin und ein Scheidungsprozess zum wesentlichen, breit ausgeführten Inhalt des Drama's gehört. Dass Shakespeare eine Scheidungsgeschichte zum Inhalt eines Hochzeitsgedichts gewählt haben sollte, scheint uns in keiner Weise glaublich. Hertzberg ist überzeugt, dass Shakespeare bei Elisabeth's Lebzeiten sie unmöglich eine 'betagte Fürstin' *(an aged princess)* habe nennen und von ihrem Tode sprechen können; das, sagt er, hiesse 'die Gesetze nicht nur der landläufigsten Galanterie, sondern auch der guten Lebensart und des gesunden Menschenverstandes mit Füssen treten.' Sicherlich wäre es ungalant und wenig taktvoll gewesen; aber verdient nicht ein Scheidungsprocess als Hochzeitscarmen dieselben Prädikate in noch höherem Grade? kommt man nicht mit dieser letztern Hypothese aus dem Regen in die Traufe? Freilich verliert ihre Bedenklichkeit an Schärfe, wenn das Stück nicht beim Vermählungsfeste selbst, sondern nur bei einer Nachfeier aufgeführt sein soll. Aber auch bei einer solchen müsste doch der Hof anwesend gewesen sein, wenn sie nicht zu einer blossen schauspielerischen Speculation auf den Geldbeutel des Publikums zusammenschrumpfen soll. Und sollen wir glauben, dass sich Shakespeare auf der Höhe seines Ruhmes und am Ende seiner Laufbahn dazu hergegeben haben werde, für eine derartige Nachfeier ein eigenes Stück zu schreiben? Durch die Annahme einer Nachfeier wird überhaupt der ganzen Sache die Spitze abgebrochen. Die anstössigen Verse mit der 'betagten Fürstin' und der Erwähnung ihres Todes stehen unseres Bedünkens im engsten Zusammen-

hange mit dem sich daran knüpfenden Komplimente für Jakob, gegen dessen Echtheit seit Theobald von den gewiegtesten Kennern wie Dr. Johnson, Farmer, Steevens, Ch. A. Brown (Autobiographical Poems 188 fg.) u. A. Zweifel erhoben sind; man hat sie bekanntlich Ben Jonson zugeschrieben, ein Punkt, den wir später nochmals in's Auge zu fassen haben werden. Knight und Delius, denen Ulrici (II, 541) beipflichtet, heben ferner hervor, dass Elisabeth, wenn das Stück bei ihren Lebzeiten geschrieben wäre, sich schwerlich mit der 'so glänzenden Erscheinung Katharina's ausgesöhnt und ebensowenig dem Dichter gestattet haben würde, ihre eigene Person als Säugling auf die Bühne zu bringen.' Der erste Punkt lässt allerdings keinen Zweifel, wol aber eine andere Erklärung zu; der zweite dagegen scheint nicht das mindeste Bedenkliche zu haben. Es ist doch weder eine Unannehmlichkeit, noch gar ein Makel, geboren und zur Taufe getragen zu werden, sondern etwas, dessen sich auch Fürsten und Fürstinnen nicht zu schämen brauchen — warum sollte Elisabeth daran Anstoss genommen haben? Auch die strengste Etikette verbietet unseres Wissens nicht, Jemanden an seine Geburt oder an seine Taufe zu erinnern. Im Gegentheil scheint es sogar, als sei diese Erinnerung an Elisabeth's Geburt eine ganz geflissentliche und als laufe das Stück recht eigentlich darauf hinaus, in welchem Falle es selbstverständlich bei ihren Lebzeiten sehr hohes, zehn Jahre nach ihrem Tode hingegen nur sehr geringes Interesse beanspruchen konnte. Allerdings führt das auf die naheliegende — leider noch nicht genügend erörterte — Frage, in wie weit es zu Shakespeare's Zeit gestattet war, lebende oder kürzlich verstorbene Personen auf die Bühne zu bringen. Von diesem Standpunkte aus lassen sich auch diejenigen Gründe am besten übersehen, welche Knight gegen die Verlegung des Stückes in die Regierungszeit Elisabeth's in's Treffen geführt hat; sie sind sämmtlich nicht der Anlage des Stückes oder der Auswahl und Behandlung des Stoffes, sondern gelegentlichen kleinen Zügen und Aeusserungen einzelner Charaktere entnommen, welche, wie er glaubt, bei Elisabeth

Missfallen hätten erregen müssen, ja bei ihren Lebzeiten auf der Bühne schlechthin unmöglich gewesen wären. Ueber die Erwähnung der 'betagten Fürstin' und ihres Todes geht er zwar leicht hinweg, indem er sie als eine eventuelle spätere Interpolation gelten lässt; desto grösseres Gewicht legt er beispielsweise auf Heinrich's gewohnheitsmässigen Ausruf '*Ha!*', dem er auch die von Hunter hervorgehobene Stelle (I, 2) hätte hinzufügen können, wo sich Heinrich auf die Schulter des Kardinals lehnt, was gleichfalls seine (wie auch Jakob's) Gewohnheit war. Hunter sieht darin merkwürdiger Weise ein Anzeichen, dass das Stück unter Jakob geschrieben sei, während eine solche Anspielung, die für Jakob schwerlich sehr angenehm gewesen wäre, doch nur gegen seine Annahme sprechen kann. War es denn aber nicht ein nothwendiges Erforderniss für den Dichter, wenigstens äusserlich ein naturwahres Bild des Königs zu geben, nachdem er ihn innerlich so sehr verschönt hatte? Und konnten solche Züge, so lange sie nicht karikirt wurden — und davon hat sie Shakespeare wahrlich fern genug gehalten — etwas Verletzendes für Elisabeth haben? Ferner nimmt Knight Anstoss daran, dass Heinrich auf dem Maskenfest bei Wolsey Anna küsst — als ob das nicht der allgemeinen englischen Sitte entsprochen hätte, wie schon aus Heinrich V, V, 2 hinlänglich bekannt ist;[1] desgleichen an den spitzigen und losen Reden des alten Hoffräuleins mit ihren Anspielungen auf das Jahrgehalt von 1000 Pfd. — aber dieses Hoffräulein erinnert stark an die Amme in Romeo und Julia und durfte sich auch wol der gleichen unbeachteten Redefreiheit erfreuen wie diese; sie wirft eben so wenig einen Schatten auf Anna's Charakter wie die Amme auf den der Julia. Endlich führt Knight zu Gunsten seiner Ansicht die Aeusserung Suffolk's (II, 2) an: *No, his conscience Has crept too near another lady* &c. — eine von den geschichtlichen Thatsachen herausgeforderte Beurtheilung, die zu offenkundig und allgemein verbreitet war, als

---

1) Man vergl. zum Ueberfluss Rye, England as seen by Foreigners 260 fgg.

dass sie sich hätte völlig unterdrücken lassen oder dass sie hätte Anstoss erregen können. Knight seinerseits ist überzeugt, dass Elisabeth dergleichen nie geduldet haben würde, ja er wirft sogar die Frage auf, ob sie nicht eines solchen Vorkommnisses halber vielmehr Burbage die Licenz entzogen und Shakespeare selbst in den Tower geschickt haben würde, um dort seinem Freunde Southampton Gesellschaft zu leisten. In seinem Eifer berücksichtigt er dabei nicht, dass die Sitte der Zeit in diesen Dingen ungleich grössere Freiheit gestattete, als wir es gewohnt sind. So brachte Thomas Heywood in seinem bereits 1605—6 gedruckten Stücke 'If you know not me, you know nobody' Elisabeth unmittelbar nach ihrem Tode (wenn nicht gar schon bei ihrem Leben) auf die Bühne, allerdings — um diesen Einwurf vorweg zu nehmen — nicht vor den Augen einer Tochter oder überhaupt eines Nachkommen. Wir wissen aber, dass lebende Regenten auf die Bühne gebracht wurden; sogar mit Jakob selbst ist es in wenig schmeichelhafter Weise geschehen, und dieser liess die Sache hingehen,[1] während er die Verfasser von Eastward Ho! wegen der darin enthaltenen Anzüglichkeiten gegen die Schotten auf Sir James Murray's Andringen in's Gefängniss setzen liess.[2] Er wurde dabei jedoch nicht von persönlichen — denn das

---

1) S. oben S. 117. — Vergl. Raumer, Briefe aus Paris II, 259 fg. Halpin, Oberon's Vision 98 fgg. Chapman, Eastward Ho IV, 1: *'I hope to see thee one o' the monuments of our city — — when thy name shall be written upon conduits, and thy deeds played i' thy life-time by the best companies of actors, and be called their get-penny.'* — Pepys' Diary Apr. 15 and Apr. 16, 1667 beweist, dass auch unter Karl II Hofangelegenheiten rücksichtslos auf das Theater gebracht wurden.

2) B. Jonson schob gegen Drummond die Schuld lediglich auf seine Mitarbeiter Marston und Chapman. Nach Gifford's Darstellung (Works of B. Jonson, Moxon 1853, 22) begleitete er, obwohl unschuldig, seine Kollegen freiwillig in's Gefängniss, ein Edelmuth, den Gifford natürlich nicht hoch genug preisen kann. Uebrigens scheinen alle drei ohne weitere Strafe bald wieder entlassen worden zu sein. Die straffällige Stelle ist bei Gifford abgedruckt und sieht ganz wie eine Bitterkeit B. Jonson's aus, was auch Gifford dagegen sagen mag. Gerade dass Jonson die Schuld von sich abzuwälzen suchte, macht ihn erst verdächtig.

Stück enthält nicht das mindeste gegen seine Person — sondern von politischen Gründen geleitet. Der einzige Fall, wo von einem Regenten gegen das Theater Klage erhoben wurde, war bekanntlich Chapman's Byron (1608), wegen dessen sich der französische Gesandte beschwerte; es scheint jedoch nicht, als sei seiner Beschwerde Folge gegeben worden und den Schauspielern oder dem Dichter etwas geschehen. Am allerwenigsten war die Rede von Concessions-Entziehung oder gar vom Tower. Scheint schon hiernach die Annahme unbedenklich, dass Shakespeare Heinrich VIII bei Lebzeiten seiner Tochter auf die Bühne bringen konnte, so wird dieselbe durch eine Vergleichung mit Rowley's 'When you see me, you know me' fast zur Gewissheit erhoben. In dieser 'Chronicle History' wird Heinrich VIII seinem Charakter wie seiner äusseren Erscheinung und seinem Benehmen nach mit einer fast schreckenerregenden Naturwahrheit geschildert; schon die Worte des Titels, auf welchem Heinrich überdiess in ganzer Figur abgebildet ist, verrathen, dass es in jeder Hinsicht auf Porträt-Aehnlichkeit abgesehen ist — man soll den König erkennen, sobald man ihn sieht. Nicht nur die Anlehnung an die Schulter seiner Vertrauten und das charakteristische *Ha!*, sondern auch den Lieblingsfluch Heinrich's: *Mother of God!* würde Knight, wenn er dies Stück verglichen hätte, in ganz anderer Weise ausgebeutet gefunden haben als bei Shakespeare. Vielleicht hätte er sogar die Entdeckung gemacht, dass Shakespeare aller Wahrscheinlichkeit nach Rowley's Stück nicht nur gekannt, sondern vielleicht sogar benutzt hat.[1] Eine solche Parallele zeigt recht deutlich, wie masshaltend, ja wie zart und liebevoll Shakespeare bei der Charakteristik des Königs zu Werke gegangen ist. Trotz alledem ist kaum zu zweifeln, dass Rowley's 'When you see me &c.' bereits unter Elisabeth aufgeführt wurde, denn die erste Quarto desselben stammt aus dem Jahre 1605 und kann, dem bekannten Herkommen zufolge, erst gedruckt

1) Vergl. Rowley, When you see me, you know me ed. by K. Elze (1874), Introduction und p. 109. (1876)

sein, als das Stück bereits längere Zeit auf der Bühne war. Wem auch dies noch nicht überzeugend scheint, der möge sich der beiden Stücke 'The Rising of Cardinal Wolsey' von Antony Munday (im Verein mit Drayton, Chettle und Wentworth Smith) und 'Cardinal Wolsey' von Henry Chettle erinnern, von denen wir aus Henslowe's Tagebuch wissen, dass sie 1601 und 1602 aufgeführt wurden; es lässt sich aber nicht anders annehmen, als dass in beiden Stücken auch Heinrich VIII aufgetreten sein muss, der sammt seinem grossen Kardinal um die Wende des Jahrhunderts überhaupt ein beliebtes Thema für die Dramatiker gewesen zu sein scheint.[1] Shakespeare und seine Zeitgenossen wurden eben in diesen Dingen nicht von höfischen Rücksichten geleitet, sondern gingen lediglich vom Gesichtspunkte der dramatischen Dichtung aus und verfuhren ihren Bedürfnissen entsprechend. Sicherlich war Shakespeare nichts weniger als ein Hofmann und noch weniger ein Schmeichler im Stile eines B. Jonson. Es scheint uns sehr wohl denkbar, dass er in der ganzen Anlage seines Stückes wie in der Behandlung seiner Charaktere eine Huldigung für seine Herrscherin beabsichtigen konnte, ohne doch Einzelheiten, wie die von Knight hervorgehobenen, ängstlich in die Wagschale zu legen, ja dass er sogar trotz der zu Tage liegenden Absicht der Huldigung mit solchen kleinen Zügen gegen den Hofton verstossen konnte. Der kleine Geist nimmt Anstoss am Kleinen, über das der grosse hinwegsieht, Shakespeare's Geist aber war mehr als irgend ein anderer auf das Grosse und Ganze und nicht auf Etiketten-Fragen gerichtet. Ausserdem aber ist unserer Ueberzeugung nach Heinrich VIII, wenn auch bei Elisabeth's Lebzeiten geschrieben, doch nicht unter ihr zur Aufführung gekommen; wäre das geschehen, so möchten vielleicht solche Punkte noch retouchirt worden sein, ja wir wissen gar nicht, ob nicht einzelnes der Art erst durch eine spätere Ueberarbeitung

---

1) Noch sechszig Jahre später beabsichtigte Davenant '*the story of Henry VIII, with all his wives*' dramatisch zu bearbeiten, ja möglicher Weise hat er es wirklich gethan. Pepys' Diary, Dec. 10, 1663.

hineingebracht worden ist. Hiermit greifen wir jedoch dem Gange unserer Untersuchung vor; richten wir lieber, ehe wir weiter gehen, unsere Aufmerksamkeit auf die Dichtung selbst und suchen wir uns über ihren Grundgedanken, oder, wenn ein solcher nicht auffindbar sein sollte, wenigstens über den rothen Faden zu verständigen, der sich durch dieselbe hindurchzieht.

Knight hat sich bemüht, unser Stück als eine von Shakespeare's tiefsinnigsten Schöpfungen darzustellen und findet (nach Anleitung des Prologs) in der Veränderlichkeit der menschlichen Schicksale, in dem '*ever-whirling wheel*' wie es Spenser bezeichnet habe, das Thema, welches uns der Dichter mit grosser Emphase von seiner tragischen Seite darstelle. Shakespeare biete hier seine ganze wunderbare Kunst auf, um unsere Sympathie für die Unglücklichen zu erregen, zu denen Knight nicht nur Katharina und Buckingham, sondern halb und halb auch den gefallenen Wolsey rechnet. Die Tröstung des Dichters für diese Hinfälligkeit irdischer Grösse und irdischen Glücks liege in dem prophetischen Ausblick auf die schönere Zukunft. Knight ist überzeugt, dass das Stück ganz so wie es auf uns gekommen im Jahre 1612 geschrieben und dass an eine Interpolirung durch B. Jonson nicht zu denken sei, und schliesst mit der kühnen Behauptung, dass es kein Stück Shakespeare's gebe, das einen entschiedeneren Charakter von Einheit an sich trüge, keins aus welchem irgend eine Stelle schwerer ausgelöst werden könnte. Mit dieser Ansicht steht er sehr vereinzelt da, und deutscherseits hat sich ihm nur v. Friesen (Shakespeare-Jahrbuch VIII, 20) insofern angeschlossen, als auch er Heinrich VIII als ein 'Werk seltener Meisterschaft' bewundert, bei dem man den Dichter über seinem Werke vergessen müsse. Die von Friesen gepriesene 'Erhabenheit über dem behandelten Stoffe, die unbefangene Sicherheit, trotz der Gefahr die empfindlichsten Gefühle zu verletzen, die Innigkeit, Wärme und Naturwahrheit in der Darstellung' müssen wir von unserm Standpunkte aus allerdings gleichfalls anerkennen, ohne jedoch zu wissen, ob der verehrte Verfasser mit der Wendung,

die wir seinem Lobe geben, einverstanden sein wird. Alle übrigen Kritiker stellen das Stück, das sich von den andern Historien in mehrfacher Hinsicht wesentlich unterscheidet, viel weniger hoch. 'Es fehlt ihm, um Ulrici's (II, 537) Worte zu gebrauchen, die innere organische Gestaltung, die ethische Vitalität, so dass es kein Ganzes, sondern eitel Stückwerk d. h. geistiges Stückwerk und eine blosse Scheinexistenz ist.' Kreyssig ist geneigt, Satire auf die Tudor-Herrschaft darin zu finden; Shakespeare, meint er, habe hier die historische Wahrheit über die poetische gestellt und dadurch sei dem Stücke eine sittliche Idee verloren gegangen. Als der strengste Richter erweist sich Hertzberg; ihm ist Heinrich VIII gar kein Drama, sondern 'ein scenificirtes historisches Gelegenheitsgedicht zur Feier irgend eines frohen Familienereignisses am Hofe Jakob's I.' Bis auf Einen Punkt würden wir uns mit dieser Auffassung vereinigen, wenn nämlich statt 'Jakob's I' 'Elisabeth's' gesetzt würde. Vor allem vermissen wir in unserm Stücke eine grosse Mittelfigur, welche das Ganze beherrscht und zusammenhält und in der sich der historische Zug der Zeit verkörpert, eine Mittelfigur wie König Johann, Heinrich V, Richard II und vor allem Richard III. Statt dessen machen sich Heinrich VIII, Katharina und Wolsey einander den Rang streitig, um von Buckingham und Cranmer zu schweigen, und man kann Hertzberg nicht ganz Unrecht geben, wenn er das Stück ziemlich drastisch charakterisirt als eine 'Haupt- und Staatsaction mit drei und einer halben Katastrophe, variirt durch eine Hochzeit und einen Krönungszug, abrupt zu Ende gebracht durch eine Kindtaufe, in welcher die Elemente eines Satyrdramas mit einer prophetischen Ekstase sich begegnen, und dieses alles locker zusammengehalten durch die Person des Titelhelden *(sit venia verbi)*, aus welcher kein Dichter im Himmel oder auf Erden je eine tragische Gestalt zu machen im Stande gewesen wäre.' Eine tragische Gestalt, die überdies gar nicht erforderlich war, sicherlich nicht; aber eine bedeutende historische Gestalt hätte Shakespeare recht wohl aus Heinrich VIII machen können, mindestens eine Gestalt von

ungleich grössern Verhältnissen, als in denen sie uns gegenwärtig entgegen tritt. 'Bluff King Harry' mit seiner ausgeprägten Individualität, seiner selbstsüchtigen Thatkraft, seiner ungezügelten Sinnlichkeit und der entsprechenden Dosis Blutgier ist keineswegs ein undramatischer Charakter. Konnte ihn der Dichter nicht als den Schöpfer und Vertreter des persönlichen Absolutismus auffassen, der die letzten Reste der Feudalherrschaft beseitigt, die Leitung der Staatsgeschäfte vom hohen Adel auf gelehrte Beamte überträgt und den Uebergang des mittelalterlichen Staatswesens in das moderne vollzieht, der das Staatsinteresse in seine Person verlegt und, wenn auch unausgesprochen, nach dem Grundsatze handelt: der Staat — und mehr noch die Kirche — bin ich? Musste denn der Dichter mit der Taufe der Elisabeth schliessen? Konnte nicht vor allem der Widerstreit mit Rom und die Einführung der Reformation, der Märtyrertod des Bischofs Fisher und Sir Thomas More's und in Folge dessen die Absetzung des Königs durch den Papst, die Einziehung der Kirchengüter und Klöster — konnte das Alles nicht mehr in den Vordergrund gestellt und politisch wie ethisch vertieft werden? Boten nicht ausserdem die Kriege mit Frankreich und Schottland, der Besuch Kaiser Karl's V, des Neffen der Katharina, in London, die Hinrichtung Cromwell's u. a. dankbare Stoffe und Anhaltspunkte zu einem grossartigen dramatischen Gemälde im national-historischen Stile dar? Auf einige Abweichung mehr oder minder von der äussern geschichtlichen Wahrheit konnte es dabei nicht ankommen, denn trotz der Versicherungen des Prologs und des Nebentitels '*All is true*' ist daran schon jetzt kein Mangel. War es ferner nothwendig, um den zweiten augenfälligen Punkt zu berühren, ein so grosses Gewicht auf scenisches Schaugepränge zu legen und die Krönungs- und Tauffeierlichkeiten gegen alle Gewohnheit des Dichters so sehr in den Vordergrund treten zu lassen, dass das Drama dadurch zu einem vollständigen Ausstattungsstück wird? Ist es durch den Stoff bedingt, dass die Anordnung dieses Pompes so sorgfältig und in's Einzelne gehend vom Dichter vorgeschrieben wird, wie in

keinem andern Stücke? Oder wollte er weiter nichts, als die Schaulust des lieben Publikums befriedigen und ihm eine Güte thun? Shakespeare's Publikum war in dieser Hinsicht nicht verwöhnt und man kann ihm nicht nachsagen, dass sein Sinn auf theatralischen Prunk gerichtet gewesen wäre.

Alles dies wohl erwogen dürfen wir gewiss weder in der Sprödigkeit des Gegenstandes, noch in dem Unvermögen des Dichters die Gründe suchen, wesshalb unser Stück, mit dem Massstabe des historischen Dramas gemessen, hinter den übrigen Historien zurückbleibt und sowohl eines grossartigen geschichtlichen Inhalts wie eines einheitlichen, stremggegliederten dramatischen Baues entbehrt. Wenn dem so ist — und es wird sich schwer leugnen lassen — so können wir nur sagen, der Dichter wollte es nicht anders, — ja, wie sich später zeigen wird, der Dichter selbst giebt eine nicht misszuverstehende Andeutung über diesen Punkt. Wenn Heinrich VIII nichts als ein ziemlich passiver Titelheld ist und im Hintergrunde steht, so ist dies nur desshalb der Fall, weil ihn der Dichter absichtlich dahin gestellt hat, weil er Gründe hatte, ihn nicht in voller Beleuchtung, sondern nur im Zwielichte des Halbdunkels zu zeigen. Solche Gründe waren aber nicht mehr unter der Regierung Jakobs, sondern nur unter der Elisabeth's vorhanden; hätte der Dichter das Stück neun oder zehn Jahre nach Elisabeth's Tode geschrieben, so wäre er aller Rücksichtnahme um so mehr entbunden gewesen, als Jakob ja nicht einmal derselben Dynastie angehörte wie Heinrich, und hätte ohne allen Zweifel ein ganz anders aufgefasstes, lebensvolleres, echt dramatisches Bild des Königs geliefert.

Dass Heinrich's Charakter vom Dichter beschönigt oder doch sehr rücksichtsvoll behandelt ist, lässt sich wol nur bei einer vorgefassten Meinung verkennen.[1] Er ist wie bemerkt

1) In dem obigen Sinne hat sich schon Rowe über diesen Punkt ausgesprochen. '*In his Henry VIII,* so lauten seine Worte, *that Prince is drawn with that greatness of mind, and all those good qualities which are attributed to him in any account of his reign. If his faults are not shown in any equal degree, and the shades in this picture do not bear a just proportion to the lights, it is not that the artist wanted either colours or skill*

in eine gewisse Passivität zurückgedrängt worden, nicht weil das seinem geschichtlichen Charakter besonders entspräche, sondern weil es am vortheilhaftesten für ihn ist, und der Dichter hat ihm offenbar absichtlich kein eigenes Licht, sondern fast nur Reflexbeleuchtung durch die andern Personen des Stückes gegeben. Der König befindet sich fast gänzlich in den Händen Wolsey's, des 'übergrossen Priesters', der geradehin als sein böser Genius dargestellt wird. Buckingham's Sturz, wie II, 2 unverblümt ausgesprochen wird, ist Wolsey's Werk, der namentlich des Herzogs Schwiegersohn Surrey in schlauster Weise nach Irland geschickt hat, damit er aus dem Wege geschafft werde und seinem Schwiegervater nicht beistehen könne. Buckingham selbst weiss recht gut, dass er sein Schicksal nicht der Grausamkeit des Königs, sondern den Ränken und dem eifersüchtigen Hasse des Kardinals zu danken hat. Schon in der Eingangsscene des Stückes hat er Heinrich als die segensreiche Sonne bezeichnet, deren Licht Wolsey der Erde vorenthält und in seinen Abschiedsworten erkennt er an, dass er verurtheilt sei:

> im Wege Rechtens,
> Fürwahr in bester Form; in so weit steh' ich
> Ein wenig besser als mein armer Vater.

Mit einem Gebete für den König geht er zum Schafott:

> Seiner Majestät
> Empfehlt mich. Spricht von Buckingham er, sagt ihm,
> Ihr traft ihn halb im Himmel. Mein Gebet
> Gilt noch dem König; bis zum letzten Hauch
> Ruft Segen es herab auf ihn. Er lebe
> Länger als Zeit mir bleibt, um seine Jahre
> Zu zählen. Liebend herrsch' er und geliebt,
> Und wenn das Alter ihn zum Tod geleitet
> Sei ihm und Herzensgüt' Ein Grab bereitet.

---

in the disposition of 'em; but the truth, I believe, might be, that he forbore, doing it out of regard to queen Elizabeth, since it could have been no very great respect to the memory of his mistress, to have expos'd some certain parts of her father's life upon the stage. He has dealt much more freely with the minister of that great king, and certainly nothing was ever more justly written, than the character of Cardinal Wolsey.' Shakspeare's Works ed. Rowe (1709) I, XXIX seq. (1876)

Mit denselben Segenswünschen für Heinrich auf den Lippen scheiden auch Wolsey und Katharina aus dem Leben. Wenn diese drei, die doch den meisten Grund hatten den König zu hassen, ja ihm zu fluchen, ohne Groll und versöhnt mit ihm und seines Lobes voll sterben, wer darf ihm dann zürnen? Muss nicht doch Güte, Edelsinn — 'so edel ist er', sagt Wolsey III, 2 — und Tüchtigkeit in ihm wohnen, wenn selbst seine Opfer nicht umhin können, für seine Tugenden Zeugniss abzulegen und ihn zu segnen?

Es würde nicht gerecht sein, dem Dichter das Verdienst dieser Charakteristik etwa desshalb absprechen zu wollen, weil er die Unterlagen derselben aus Holinshed entlehnte; er würde sich nicht so eng an seine Quelle angeschlossen haben, wenn sie ihm nicht in den Plan gepasst hätte. Eben so wenig scheint der Vorwurf gegen den Charakter des Königs gerechtfertigt, dass er nicht — gleich der Königin Katharina — die Unzuverlässigkeit des gegen Buckingham aufgestellten Zeugen durchschaue und nicht mit wahrhaft grossartigem, königlichen Sinne die mörderischen Drohungen des Herzogs auf ihr wahres Mass zurückführe und so zu sagen auf die leichte Achsel nehme. Danach war weder der Charakter des Königs, noch der der Zeit angethan; Heinrich kannte die Geschichte seiner Vorfahren zu gut, um nicht zu wissen, dass mit den Grossen nicht zu spassen war; ausserdem hatte ihn Buckingham bei seiner schwächsten Seite gefasst, indem er es täglich ausgesprochen, der König werde kinderlos sterben, und das Scepter alsdann auf ihn selbst übergehn. Dass Heinrich's erste Ehe kinderlos war, oder genau gesprochen, dass die beiden Söhne bald nach der Geburt gestorben und nur die Eine Tochter Maria am Leben geblieben war, das war bekanntlich seine wundeste Stelle; dadurch wurde nicht zum kleinsten Theile das Begehren nach der Trennung dieser Ehe in ihm aufgestachelt, und der Dichter lässt sich diese Motivirung nicht entgehen. Wird es unter solchen Umständen nicht ganz erklärlich, dass der König in Buckingham's Falle der Gerechtigkeit freien Lauf lässt? Er thut in der That bei Shakespeare nichts in der Sache, als dass er den Ver-

urtheilten nicht begnadigt. Dass endlich die Hinrichtung Buckingham's dem Dichter dazu dient, um zu zeigen, wie sich bei der Entwicklung des modernen Staates der Beamtenstand über die Geburtsaristokratie emporschwang und sie beseitigte, mag in diesem Zusammenhange nur nebenbei erwähnt werden.

Dieselbe passive Haltung wie gegen Buckingham nimmt der König auch bezüglich des Steuerdrucks und der von Wolsey in's Werk gesetzten Erpressungen ein, deren Odium ihm damit abgenommen und auf andere Schultern gewälzt wird. Allerdings ist es auch hier zunächst Katharina, welche, sich gegen den Kardinal wendend, auf Abhilfe dringt, aber der König, der nichts um die Sache weiss oder wenigstens nichts zu wissen vorgiebt, stellt sich sofort auf ihre Seite und ertheilt Befehl zur augenblicklichen Abstellung des 'schrecklichen Tributes', wobei er von dem Grundsatz geleitet wird:

> Ich darf mein Volk nicht vom Gesetz losreissen
> Als meines Willens Hutschmuck.

Verräth das nicht deutlich die Absicht des Dichters, den Charakter Heinrich's des Tyrannischen zu entkleiden? Leider aber wird der König durch den nichtswürdigen Kardinal um die Früchte dieser wahrhaft constitutionellen Gesinnung betrogen, indem Wolsey Fürsorge trifft, dass 'der Widerruf und Straferlass' dem Volke als von ihm selbst 'vermittelt' dargestellt wird.

Am deutlichsten erhellt die Abhängigkeit des Königs vom Kardinal und der unheilvolle Einfluss, den dieser auf ihn ausübt, ('seiner Zunge Zauber beherrscht den König', sagt der Kämmerier III, 2) wenn wir die Beflissenheit in's Auge fassen, mit welcher er die wachsende Abneigung des Königs gegen seine Gemahlin zur hellen Flamme anschürt und ihn zur Ehetrennung drängt. Die Königin sagt es dem Kardinal in's Gesicht, dass er ihr schlimmster Feind sei und verwirft ihn daher als ihren Richter; er sei es gewesen, der diese Glut beim Könige angefacht habe (II, 4). Dass der Kardinal dagegen seine Unschuld betheuert, sich auf den König beruft und von diesem seine Nichteinmischung

bestätigen lässt, will nicht viel verfangen; es beweist nur, dass er schlau genug zu Werke gegangen ist, um sich nirgends blosszustellen. Weiss doch das Volk (II, 1):

> der Kardinal, vielleicht auch Andre
> Seiner [des Königs] Umgebung flössen ihm aus Bosheit
> Gegen die gute Kön'gin Scrupel ein,
> Die ihr Verderben drohn.

Es ist bekannt, dass der Kardinal dadurch Rache an Kaiser Karl üben wollte:

> 's ist einzig
> Der Kardinal, der Rach' am Kaiser sucht,
> Weil der ihm nicht das Erzbisthum Toledo
> Auf sein Gesuch verlieh.

In II, 2 wiederholt der Herzog von Norfolk, dass der Kardinal, seitdem er das Bündniss mit dem Kaiser zerknickt, in's Herz des Königs taucht und dort Scrupel und Angst und Gewissensbisse, Furcht und Verzweiflung wegen dieser Ehe streut und ihm, um ihn aus dem Wust zu erheben, Scheidung anräth. Mehrfach hervorgehoben wird auch die Doppelzüngigkeit des Kardinals bezüglich der Ehetrennung (z. B. III, 2). Dass Wolsey die Scheidung in seinem eigenen Interesse betrieb, ist eine zu bekannte geschichtliche Thatsache, als dass sie weiterer Darlegung bedürfte. Sein Plan war, den König mit der Herzogin von Alençon, der Schwester des Königs von Frankreich, zu vermählen und dadurch dessen Unterstützung für seine ehrgeizigen Pläne zu gewinnen, nachdem ihm diejenige des Kaisers entgangen war. Alles das spricht er beim Dichter ohne Rückhalt aus und bezeichnet mit dürren Worten die Tiara als seinen letzten Zweck. Auf den König wirft es ein keineswegs ungünstiges Licht, dass er auf die feingesponnenen Pläne einer politischen Heirath nicht eingeht, sondern als ein gerader ehrlicher Mann seiner Neigung folgt. Ueberhaupt ist der König bei Shakespeare zu ehrlich und gutmüthig, als dass er Wolsey's Ränke durchschauen sollte; Norfolk prophezeit II, 2: der König wird ihn einst noch kennen lernen, und Suffolk erwidert: Gott geb's! er lernt sich selber sonst nicht kennen. Die endliche Erkenntniss kommt dem Könige

bekanntlich durch das Verzeichniss der vom Kardinal aufgehäuften ungeheuern Schätze und durch den Brief an den Papst, der seine Pläne und Ränke enthüllt.

Dass es in Wahrheit zumeist des Königs ungestüme und selbstsüchtige Sinnlichkeit war, welche ihn von der alternden Gemahlin abwendig machte, kann keinem Zweifel unterliegen; der Dichter übergeht jedoch diesen Punkt wohlweislich mit Stillschweigen oder lässt ihn doch nur leise ahnen. Katharina war kränklich und acht Jahre älter als ihr Gemahl, ein Missverhältniss, das sich hier, wie mit seltenen Ausnahmen überall, rächte. Es kann nicht anders als zur sittlichen Hebung Heinrich's dienen, wenn der Dichter hiervon völlig absieht und das Hauptgewicht einerseits auf Wolsey's Ränke und Pläne, andrerseits auf des Königs Gewissensscrupel legt (II, 2 und II, 4), von denen dieser in längerer Rede eine klägliche und bewegliche Schilderung giebt. In Wahrheit waren sie vermuthlich nichts als ein erkünsteltes Possenspiel, wenngleich es nicht ohne Eindruck auf den König bleiben konnte, dass der Bischof von Bayonne (richtiger der von Tarbes), wie wir aus des Königs eigenem Munde erfahren (II, 4), die Legitimität der aus dieser Ehe entsprossenen Prinzess Marie unverhohlen in Zweifel gezogen hatte. In dem frühzeitigen Tode der beiden Söhne gab Heinrich vor, eine göttliche Strafe für die nach kanonischem Rechte unzulässige Ehe mit der Wittwe des verstorbenen Bruders zu erblicken, ja wer weiss, ob ihm die Sache nicht von übereifrigen katholischen Gewissensräthen in diesem Lichte dargestellt worden war. Verzeihlich war es jedenfalls, wenn er, wie erwähnt, bei einer solchen Sachlage nicht ohne Sorgen um die Thronfolge sein mochte und Buckingham's Drohungen nur um so bitterer empfand. Froude's Darlegung der damaligen Erbfolge-Verhältnisse macht dies in der überzeugendsten Weise klar.[1]

---

1) '*The descent in the female line,* sagt Froude (1856) I, 95 fgg., *though not formally denied, had never in fact been admitted. — — It was therefore with no little anxiety that the council of Henry VIII perceived his male children, on whom their hopes were centered, either born dead, or dying*

In Bezug auf Heinrich's Verhältniss zu Anna Boleyn ist der Dichter nicht unerheblich von der Geschichte abgewichen und zwar zu beider Vortheil. Das Maskenfest beim Kardinal, wo Heinrich sie kennen lernt und sofort in Liebe zu ihr entbrennt, ist allerdings (gerade wie das Scheidungsgericht u. a.) fast wörtlich nach Holinshed oder nach Cavendish geschildert, davon jedoch, dass die Bekanntschaft bei dieser Gelegenheit angeknüpft worden sei, sagen diese nichts, vielmehr scheint das, nach Delius' Bemerkung, des Dichters eigene Erfindung zu sein. Darauf folgt dann sehr schnell die Ernennung Anna's zur Markgräfin von Pembroke und nicht minder schnell die heimliche Ehe, noch vor der endgültigen Scheidung von Katharina. 'Die schöne Dame, heisst es III, 2, ist schon des Königs Frau — Seine zweite Ehe wird sehr bald, glaub' ich, verkündigt — dem Könige lange schon geheim vermählt.' Wo und wann diese heimliche Trauung erfolgt ist, steht zwar in keiner Weise fest (Cavendish sagt am 25. Januar 1532—3), doch hat das nichts mit unserm Stücke zu thun, und die Thatsache selbst ist nicht zu bezweifeln. Genug, nachdem Anna als Marquise in die Pärie, also unter die Ebenbürtigen aufgenommen ist, wird sie durch die feierliche Krönung zu einer wahren und rechtmässigen Königin erhoben. Diese Krönung war es, welche alle ihr etwa anhaftenden Flecken und Makel glänzend auslöschte; sie war der Glanzpunkt ihres Lebens. Mit bewusster Absicht entfaltet daher der Dichter vor unsern Augen das Bild königlichen Pompes, dessen Mittelpunkt Elisabeth's Mutter ist. Die höchsten Spitzen der Aristokratie wetteifern darin, der jungen Königin ihre Huldigungen darzubringen und ihr zu dienen; sie nehmen ihr Amt bei der Krönung 'in Anspruch' (IV, 1). Jeder wird glücklich gepriesen, der der neuen Inhaberin des Thrones nahen

---

one after another, within a few days of their birth, as if his family were under a blight. — — The life of the princess Mary was precarious, for her health was weak from her childhood. If she lived, her accession would be a temptation to insurrection; if she did not live, and the king had no other children, a civil war was inevitable.'

darf, und der Jubel des Volkes ist noch nie so hoch gestiegen; es 'lobt die Scrupel', die den König zur Scheidung von Katharina bewogen haben. Surrey, Buckingham's Schwiegersohn, hat schon vorher seine Freude ausgesprochen und gewünscht, dass die heimliche Ehe mit Anna wahr sein möge (III, 2); als ihm dies versichert wird, betheuert er, dass sein Jubel dem Bündnisse folgen solle. Anna ist 'das holdeste Weib', 'das holdeste Gesicht', 'sie ist ein Engel', 'ein herrliches Geschöpf, vollendet an Seel' und Antlitz' — wie Suffolk schon in III, 2 sagt. Aber nicht äusserlich allein wird Anna so hoch gestellt, der Dichter hat auch Sorge getragen, sie ihrer hohen Stellung und Schönheit in nicht minder hohem Grade würdig erscheinen zu lassen. Sie thut bei Shakespeare keinen Schritt gegen Katharina, ihre bisherige Gebieterin, noch viel weniger denkt sie daran, dieselbe zu verdrängen und sich an ihre Stelle zu setzen — was historisch schwerlich ganz richtig ist, da wir aus Cavendish wissen, dass sie in zwei Briefen dem Kardinal, der klug genug gewesen war, sich schliesslich zu ihren Gunsten umstimmen zu lassen, für seine Bemühungen in der Scheidungs-Angelegenheit gedankt hat. Im Gegentheil hegt sie bei Shakespeare aufrichtige Hochachtung vor Katharina und bemitleidet sie; sie möchte um keinen Preis Königin werden (II, 3), sondern lieber

> Niedrig geboren, mit zufriednem Volk
> In einer Hütte wohnen — —
> Als aufgestutzt zu gehn in Grames-Flittern
> Und goldner Sorge.

Sie hat ein zartes Gewissen — das alte Hoffräulein sagt spöttisch: ein ziegenledernes, und räth ganz ähnlich wie Julia's Amme ihr an, es zu dehnen. Die Erhebung zur Marquise Pembroke nimmt sie voll Unschuld und Demuth auf, so dass der Kämmerier, der ihr die Botschaft überbracht hat, sie voll Entzücken über ihr 'sanftes Herz', über ihrer 'Tugend Fülle', über die 'Schönheit und Zucht, die in ihr verschmolzen sind', verlässt. Sie ist, wie das Hoffräulein sagt, nicht nur mit Weiberreizen, sondern auch mit einem Weiberherzen geschmückt. In solchen Lobeser-

hebungen ergehen sich mit Einem Wort alle, die von ihr sprechen, Hohe wie Niedere, Nahestehende wie Fremde; sogar ihr Gegner, der Kardinal, kann sich dieser Anerkennung nicht verschliessen, sondern muss zum Herold ihrer Tugend dienen (III, 1). Nachdem er so eben erklärt hat, er wolle keine Anna Bullen für ihn, den König, fährt er fort:

> sie ist wol tugendhaft
> Und wacker, doch ich kenne sie als mürr'sche
> Luth'ranerin. Nicht dient es unsrer Sache,
> Wenn sie am Busen unsres schwer lenksamen
> Monarchen ruht.

Ausserdem weiss er nichts an ihr auszusetzen als ihren geringen Stand — er, der Fleischerssohn! Er bezeichnet sie verächtlich als:

> Der Kön'gin Fräulein, eines Ritters Tochter.

Diesen letzten Einwand hat der König, wie gezeigt, aufs glänzendste beseitigt, und was den Vorwurf der Ketzerei betrifft, so war der in den Augen Elisabeth's und ihrer Zeit vielmehr ein Lob, und nicht das kleinste. Ja Anna Boleyn wird sogar das Verdienst zugeschrieben, am Sturze Wolsey's mitgewirkt und so den König von seinem Dämon und das Land von dem Alpdrucke der Kardinalsregierung befreit zu haben. Wenigstens hören wir es von Wolsey selbst, Lady Anna sei das Gewicht gewesen, das ihn herabgezogen, und dass er all seinen Ruhm durch das Eine Weib auf immer verloren habe (III, 2). Insofern gehört denn auch Wolsey's Sturz vollkommen in den dramatischen Zusammenhang und durfte nicht fehlen; mit ihm und Katharina bricht der Katholicismus zusammen, während mit Cranmer und Anna Boleyn die Morgenröthe des Protestantismus aufgeht.

Cranmer ist seinerseits ebenfalls in eine sehr vortheilhafte Beleuchtung gestellt. Um zu zeigen, wie er als Vorkämpfer des Protestantismus verfolgt und fast verurtheilt wird, hat der Dichter seinen Process um zehn Jahre antedatirt. Nur die persönliche Freundschaft und das unmittelbare Eingreifen des Königs errettet ihn vom Tower. Er ist, wie Norfolk III, 2 sagt, 'ein wackrer Mensch, der im

Geschäft des Königs sich sehr bemüht hat.' Seine letzte und höchste Auszeichnung ist jedoch die, dass er zugleich mit der Herzogin von Norfolk und der Marquise von Dorset Elisabeth's Pathe wird. In dieser Pathenschaft gipfelt seine Bedeutung für das Stück, und es zeigt sich so, wie auch er dazu dient, einen günstigen Lichtreflex einerseits auf seinen königlichen Gönner und Freund, andererseits auf Elisabeth zu werfen.

Bemerkenswerth ist es, wie der Dichter wiederholt mit einem gewissen Nachdruck darauf hinweist, dass vor Anna's öffentlicher Trauung und Krönung Heinrich's Scheidung von Katharina in bester und rechtskräftigster Weise erfolgt ist. Selbst das kanonische Ehegericht hat er keineswegs bloss zur Entfaltung von Schaugepränge oder weil er es bei Holinshed vorfand in Scene gesetzt, sondern um uns die Scheidung in sinnlich augenfälliger Weise einzuprägen, zugleich aber auch um das beiderseitige Verhalten der Ehegatten zu kennzeichnen. Heinrich drängt durchaus nicht zur Scheidung, sondern die beiden Kardinäle sind es, welche im Namen der Kirche dazu treiben; Heinrich spendet sogar seiner Gemahlin ein zärtliches Lob:

Geh denn, Käthchen, geh.
Wer in der Welt ein bessres Weib zu haben
Behauptet, dem vertraue man in nichts,
Da er in dem Stück lügt. Du bist allein
(Wenn deine seltnen Gaben: holde Sanftheit,
Heiligen-Demuth, hohe Weiblichkeit,
Gehorsam beim Befehl — und was dich sonst
Als fromm und fürstlich schmückt — dich schildern könnten)
Die Königin der Erdenköniginnen.

Er fordert den Gerichtshof zur scrupulösesten Gerechtigkeit gegen sie auf, ja er versteigt sich bis zu der Betheuerung, der Gerichtshof möge nur die Gültigkeit der Ehe beweisen, so sei er bei seinem Leben und königlichen Amt zufrieden,

Mit Katherinen unsrer Königin
Das künft'ge Erdenloos zu tragen — eher
Als mit der Schöpfung höchstem Musterbild.

Der Dichter hat alles das wie gesagt seiner Chronik entnommen, er verwendet es aber, um Heinrich in möglichst

günstigem Lichte zu zeigen. Katharina dagegen, im Vollbewusstsein ihres guten Rechtes wie ihrer königlichen Abstammung und Würde, handelt mindestens nicht klug, indem sie sich dem geistlichen Gerichtshofe nicht unterwirft, denselben vielmehr verlässt und in spätern Sitzungen trotz wiederholter Aufforderung nicht erscheint (IV, 1). Sie klammert sich überhaupt krampfhaft an ihren königlichen Rang, an Majestät und Pracht, von der sich zu trennen, nach Anna's Worten, ein so schneidender Schmerz ist, wie wenn Seel' und Leib sich trennt; noch in der Sterbescene geräth sie in Zorn über einen Diener, der in der Hast die Kniebeugung vor ihr vergisst, und jagt ihn in Ungnade fort. Durch diese Haltung bringt sie nicht allein die beiden Kardinäle gegen sich auf, sondern entfremdet sich auch den König völlig, wie ihr das als unausbleiblich sowohl von Wolsey als auch von Campejus bemerklich gemacht wird (III, 1). Dieser Punkt darf nicht ausser Acht gelassen werden, da er ein gewisses Gewicht gegen Katharina und für Heinrich in die Wagschale legt. Die Scheidung geht also, so zu sagen, *in contumaciam* gegen Katharina vor sich; nicht allein das vom Erzbischofe von Canterbury, Cranmer, präsidirte geistliche Gericht zu Dunstable spricht 'um Nicht-Erscheinens und der Scrupel willen' die Scheidung und die Ungültigkeit der Ehe aus (IV, 1), sondern schon vorher, ehe die Ehe mit Anna öffentlich verkündigt wird, haben, wie uns Suffolk III, 2 kundthut, 'alle berühmten Facultäten fast der ganzen christlichen Welt des Königs Ehescheidung gerechtfertigt.' Dadurch sind vom Dichter sorgfältig alle Bedenken aus dem Wege geräumt, welche gegen die Gültigkeit der zweiten Ehe erhoben werden könnten; aber als ob auch das noch nicht ausreichend wäre, um jeden Makel zu tilgen, muss Katharina vor Elisabeth's Geburt sterben, damit deren Legitimität vollständig unanfechtbar dasteht. Elisabeth wurde bekanntlich 1533 geboren, während Katharina erst 1536 mit Tode abging. Sollen wir glauben, der Dichter habe sich einen so flagranten Anachronismus, der nur in diesem Zusammenhange erklärlich und bedeutsam wird, lediglich zu dem Zwecke gestattet, um die rührende

Sterbescene der Katharina anbringen zu können? Das wäre gegen seinen Charakter und hiesse sehr niedrig von ihm denken. Schlegel will merkwürdiger Weise in Katharina's Tod den wahren Schluss erblicken und glaubt, dass ihn der Dichter aus diesem Grunde gegen die Zeitordnung früher gestellt habe. Dem lässt sich in keiner Weise beistimmen, wie sich bald weiter zeigen wird, da die Sterbescene unsere Aufmerksamkeit noch ferner in Anspruch nehmen wird. Was es übrigens mit diesem Punkte auf sich hatte, ergiebt sich, wenn wir uns erinnern, dass Elisabeth's legitime Geburt nicht minder in Zweifel gezogen wurde — ja gezogen werden musste — als die ihrer Schwester Maria. Für die katholische Anschauung war Heinrich's Ehe mit Anna Boleyn nicht nur deswegen ungültig, weil die Ehe mit Katharina nicht vom Papste gelöst war, sondern auch weil Anna in einem Verlöbniss — *precontract* — mit einem Andern gestanden haben sollte, was als ein gesetzliches Ehehinderniss galt. Ein drittes Bedenken gegen die Gültigkeit der Ehe lag darin, dass Heinrich vorher unerlaubten Umgang mit Anna's älterer Schwester, Mary Boleyn, gepflogen hatte. Zum Ueberfluss wurde vor Anna's Hinrichtung ihre Ehe mit dem Könige durch den Erzbischof Cranmer zu Lambeth feierlich für null und nichtig erklärt und damit auch Elisabeth's Illegitimität ausgesprochen.[1] Der Kardinal Allen konnte daher in seiner 'Admonition to the Nobility and People of England'[2] im Jahre der Armada (1588) das englische Volk ungescheut zur Empörung gegen die illegitime Tochter einer 'nichtswürdigen Person' auffordern, 'die mit allem Recht für ihre Verbrechen hingerichtet' worden sei. Sogar das Parlament, die höchste Autorität des Reiches,

1) Froude (1856) I, 497 und 500.

2) Cardinal Allen's Admonition to the Nobility and People of England and Ireland; &c. A. D. 1588. Reprinted with a Preface by Eupator. London 1842. — Das Original ist ausserordentlich selten, da nicht nur die Protestanten und die Anhänger der Elisabeth, sondern auch die Katholiken alles aufboten, um es zu vernichten: die letzteren, weil es ihre geheimen Gedanken und Pläne verrieth.

hatte schon früher beide Prinzessinnen für illegitim erklärt, nahm jedoch später diesen Beschluss zurück. Nichtsdestoweniger lässt sich nicht anders annehmen, als dass die Illegitimitäts-Erklärung lebenslänglich ein dunkler Fleck, eine bitter empfundene Kränkung für Elisabeth bleiben musste. Kann man zweifeln, dass es ihr unter diesen Umständen eine höchst willkommene und wohlthuende Huldigung hätte sein müssen, wenn der grösste Dichter ihrer Zeit die Regierung ihres Vaters zum Gegenstande eines Geschichtsdrama's machte, in welchem nicht nur dieser Vater, sondern auch ihre Mutter von der bestmöglichen Seite geschildert, und ihre Geburt als völlig legitim, ja als das erfreulichste und bedeutungsvollste Ereigniss, als der glänzende Gipfelpunkt aus ihres Vaters Regierungszeit dargestellt wird? Dargestellt nicht in der dienstbeflissenen, handgreiflichen Manier eines B. Jonson, sondern mit jener freien und grossartigen geschichtlichen Auffassung, welche Shakespeare selbst da nicht verlässt, wo er zu einer Gelegenheitsdichtung und persönlichen Huldigung herabsteigt! Dargestellt, als ergäbe sich das, was Hauptsache und Zweck der Dichtung ist, ganz von selbst, und als hätte der Dichter nichts gethan als unter der Aufschrift '*All is true*' einfach und absichtslos die historischen Vorgänge in Scene gesetzt! Elisabeth war allerdings an plumpe und übertriebene Schmeichelei gewöhnt, allein ihre hohe Intelligenz und ihr weibliches Taktgefühl hätte gegen diese überlegene Art der Huldigung unmöglich unempfindlich bleiben können. Hätte es für die 'betagte Fürstin' nicht eine letzte Befriedigung sein müssen, sich zu sagen, dass sich die Geschichte ihrer Eltern und ihrer Geburt so und nicht anders in der öffentlichen Meinung festsetzen sollte? Gab es eine freundlichere Gestaltung, in der sie hätte wünschen können, das Leben, die Charaktere und die Ehe ihrer Eltern im Bewusstsein des Volkes fortleben zu sehen? Alles wohl erwogen scheint es uns unzweifelhaft, dass das Stück mit seiner Apologie Heinrich's, seiner Glorificirung Anna Boleyn's und seiner Apotheose Elisabeth's nicht allein unter, sondern für Elisabeth geschrieben ist, und zwar zu einer festlichen Ver-

anlassung gegen Ende ihrer Regierung. Dass dem Dichter eine solche Huldigung von verschiedenen Seiten nahe gelegt sein mochte, lässt sich recht wohl denken; wir wissen ja, dass ihn Chettle zu einem Trauergesang um die verstorbene Königin aufforderte, und was in dieser Hinsicht nach ihrem Tode geschah, wird auch wol bei ihren Lebzeiten nicht gemangelt haben.

Welches war nun diese feierliche Veranlassung? Am natürlichsten scheint es, an Elisabeth's Geburts- oder Tauftag zu denken, in welchem Falle namentlich auch die Freude Heinrich's über die Geburt des Kindes in ihrem vollen Lichte erscheinen würde, eine Freude, welche sich wie bekannt in Wahrheit keineswegs so feurig kundthat, als es der Dichter uns geschildert, da des Königs sehnlicher Wunsch auf einen Sohn gerichtet war. Auch diese Abweichung von der Geschichte darf als ein Fingerzeig für die richtige Auffassung des Stückes nicht übersehen werden, wie denn überhaupt alle Abweichungen des Dichters von der historischen Wahrheit auf denselben Zielpunkt hinweisen. Die begeisterte Prophezeiung, mit welcher Cranmer das Drama wie mit einem glänzenden Feuerwerke beschliesst, konnte ebenfalls an keinem Tage prächtiger klingen und die Zuhörer zu grösserm Jubel hinreissen als am Geburtstage der Greisin — oder einem ähnlichen Festtage — wo sie selbst wie ihr Volk mit allseitigem Stolze und Glücksgefühl auf ihre glorreiche Regierung zurückblickten, wo die Gefahren und Missstände, die aus ihres Vaters Charakter und zahlreichen Ehen für sie erwachsen waren, glücklich beseitigt waren und es sich nur noch um eine letzte Gefühlsversöhnung, um eine abendröthliche Verklärung ihres Lebens handeln konnte. Dass aber diese Prophezeiung nicht etwa ein äusserliches und zufälliges Anhängsel ist, zeigt der ganze Bau des Stücks. Sie ist von Anfang an in dasselbe verwoben gewesen und bildet das, schon durch vorhergehende Hinweisungen absichtsvoll eingeleitete Finale desselben. Bereits der Kämmerier, welcher Anna ihre Erhebung zur Marquise meldet, kann sich der Ahnung nicht erwehren:

Ob nicht von ihr einst ein Juwel entspringt,
Dies Eiland zu erleuchten,

und der Herzog von Suffolk (III, 2) hält es für sicher, dass sie dem Lande noch manchen Segen schenkt, 'dessen lange man sich erinnern wird.'

Und doch ist es unsrer Ueberzeugung nach nicht der Geburtstag, sondern ein anderer Festtag gewesen, für den das Stück bestimmt war. Denn wäre es etwa an Elisabeth's letztem Geburtstage aufgeführt worden, was würde dann aus Wotton's Angabe, dass es 1613 ein neues Stück war? Wir würden in diesem Punkte unsere Zuflucht zu dem gleich näher zu erwähnenden Nothbehelfe nehmen müssen, den Drake aufgestellt hat. Das Elogium auf Jakob könnte später Zusatz sein, aber was würde ferner aus der Sterbescene der Katharina und der unleugbaren Thatsache, dass ihr Charakter überhaupt so bedeutsam in den Vordergrund gestellt und so liebevoll ausgeführt ist, dass er die übrigen Personen des Stücks an sittlicher und tragischer Grösse überragt und vorzugsweise Anspruch auf die Theilnahme des Zuschauers und Lesers erhebt? Das ist so augenfällig, dass Dr. Johnson sein Urtheil in die Worte zusammenfassen konnte: '*The genius of Shakespeare comes in and goes out with Katharine. Every other part may be easily conceived and easily written.*' Hier stossen wir auf einen innern Widerspruch, auf einen fast unbegreiflichen Zwiespalt, wie er sich in keinem andern Stücke des Dichters wiederfindet. Denn das halten wir für ganz unmöglich, dass sich diese Verherrlichung der Katharina mit der der Anna Boleyn und ihrer neugeborenen Tochter zu einer innerlichen Einheit verschmelzen lässt. Shakespeare kann nicht beide Seiten der Medaille zu gleicher Zeit haben zur Darstellung bringen wollen. Auch diejenigen Kritiker, welche in Katharina den innern sittlichen oder dramatischen Mittelpunkt erkennen wollen, müssen an diesem Widerstreite nicht mindern Anstoss nehmen als wir, da sie doch die Reinwaschung der Anna und die daraus hervorwachsende Apotheose der Elisabeth nicht hinweg zu leugnen vermögen. Schlegel geräth in einen auffallenden Widerspruch mit sich selbst, wenn er

bei seiner feststehenden Ueberzeugung, dass das Stück noch bei Lebzeiten der Elisabeth geschrieben und aufgeführt ist, nichtsdestoweniger Katharina als die 'eigentliche Heldin des Stücks' ansieht; 'sie erregt, so fährt er fort, die innigste Theilnahme durch ihre Tugend, ihr wehrloses Unglück, ihren sanften aber festen Widerstand, und ihre würdige Resignation.'[1] Und das sollte der Elisabeth gefallen haben und 'vor ihren Augen' gespielt worden sein? Zuschauer und Leser lassen sich keinesfalls gleichzeitig für Katharina und Anna Boleyn begeistern und erwärmen. Wir mögen das Stück betrachten von welchem Standpunkt wir wollen, so liegt darin ein offenbares Auseinander-Klaffen, das sich unseres Erachtens nur auf Eine, und zwar die folgende Weise erklären lässt.

Am 12. April 1603 waren gerade siebzig Jahre seit der öffentlichen Vermählungsfeier Anna Boleyn's verflossen, und dies war der Tag, für welchen das im Winter 1602—3 geschriebene Stück bestimmt war. Nicht minder passend und feierlich hätte es am siebzigsten Krönungstage Anna's (1. Juni desselben Jahres) und am siebzigsten Geburtstage Elisabeth's (7. September) wiederholt werden können. Unglücklicher Weise erlebte jedoch Elisabeth diese Tage nicht mehr, sondern ging am 24. März mit Tode ab. Das Stück hatte mithin seine nächste Bedeutung verloren und wurde zurückgelegt. Vielleicht sollte es nun gedruckt werden, um doch nicht ganz vergeblich geschrieben zu sein, wenigstens wurde (nach Steevens) 1604 von dem bekannten Verleger Nathaniel Butter ein Stück unter dem Titel 'Heinrich VIII' in die Buchhändler-Register eingetragen. Allerdings wird es ein 'Enterlude' genannt, und es fragt sich, ob diese Bezeichnung gestattet an Shakespeare's Stück zu denken. Collier sagt Ja, Ulrici (II, 544 fg.) Nein. Höchst wahrscheinlich ist Samuel Rowley's 'When you see me, you know me'

1) 'Die Spitze des Ganzen, sagt Grillparzer, ist denn doch die Geburt der Elisabeth und die Reformation, und doch ist die einzige honette Person des Stückes die katholische Katharina, und sie stirbt geradezu wie eine Heilige.' Grillparzer's Werke, 2. Ausg., IX, 254. (1876)

damit gemeint, welches wirklich im Jahre 1605 bei Butter erschien, und das, obgleich es auf dem Titel den Namen einer Chronicle-History trägt, weit eher die Bezeichnung 'Enterlude' zulässt, als Shakespeare's Stück. Dieses Rowley'sche Drama erlebte 1613 eine zweite Auflage und brachte dadurch bei der Gesellschaft des Globus-Theaters ihren Shakespeare'schen Heinrich wieder in Erinnerung, den sie jetzt aus ihrer Bibliothek hervorholte und als Ausstattungsstück auf die Bühne zu bringen beschloss. Dass er so wie er war die Bretter nicht beschreiten konnte, lag auf der Hand — er musste umgearbeitet oder doch zurechtgestutzt werden. Wer dies Geschäft übernahm, ob der Verfasser, der sich bereits seit mehreren Jahren nach seinem Tusculanum zurückgezogen hatte, oder ein anderer Theaterdichter, ist vorerst noch gleichgültig. Zunächst musste der prophetischen Lobpreisung Elisabeth's die Spitze abgebrochen werden, indem sie auf Jakob hinübergeleitet wurde. Das war so zu sagen der Blitzableiter, welcher Jakob's Missfallen auffing, von dem das Stück sonst unausbleiblich getroffen sein würde, die Schauspieler vielleicht nicht ausgenommen. Dass dieser zweite, auf Jakob bezügliche Theil der Prophetie ein incongruentes, ungeschickt eingeflochtenes Einschiebsel ist, das sich im ursprünglichen Stücke nicht vorfand, darüber ist die Mehrzahl der englischen und deutschen Kritiker bereits einig. Nichts scheint glaublicher, als dass bei dieser Gelegenheit auch die Anspielung auf das Alter und den Tod der Elisabeth eingefügt worden ist; denn wie hätte der Dichter oder Ueberarbeiter den Uebergang auf Jakob gewinnen sollen, wenn er Elisabeth nicht sterben liess? Mit der Erweiterung der prophetischen Lobrede auf Jakob war aber der Bearbeiter noch nicht zufrieden. Das war nur etwas Aeusserliches, und er fühlte recht wohl, dass er den eigentlichen Zweck der Dichtung, von dem ja nun keine Rede mehr sein konnte, einigermassen verkleiden musste; das that er, indem er die Rolle der Katharina weiter ausführte und vertiefte, während sie vorher ohne Zweifel mit den übrigen Charakteren wie mit der ganzen Tendenz des Stückes, wie wir sie dargelegt haben, in

vollem Einklange stand. Erst jetzt wurde Katharina zur Märtyrerin. Die (aus Holinshed geschöpfte) Scene zwischen ihr und den beiden Kardinälen (III, 1) hängt so lose mit dem Gange der Handlung zusammen und ist innerlich so wenig nothwendig, dass sie unbedenklich als spätere Einschiebung angesehen werden darf. Dasselbe gilt *mutatis mutandis* auch von der Sterbescene, wenngleich sich ihr Inhalt nicht so glatt und vollständig aus dem Stücke herauslösen lässt wie derjenige der ebengenannten Scene. Denn dass der Tod der Katharina bereits in der ursprünglichen Gestalt des Stückes Erwähnung gefunden hat, scheint uns nach dem oben Gesagten unzweifelhaft.

Eine bisher noch unbeachtete Bestätigung dieser Auffassung glauben wir beim Dichter selbst zu finden, und zwar im Epilog, gleichviel von wem derselbe verfasst sein mag. Hier lesen wir die, in mehr als Einer Hinsicht bemerkenswerthen Verse:

I fear
All the expected good we're like to hear
For this play at this time, is only in
The merciful construction of good women;
For such a one we show'd 'em.[1]

Was heisst: '*at this time*'? Lässt sich das unter Berücksichtigung aller übrigen Umstände, anders auslegen als so: jetzt, bei der Aufführung des vor zehn Jahren geschriebenen, gegenwärtig umgearbeiteten Stückes, hoffen wir hauptsächlich auf den Beifall edler Frauen, denn eine solche haben wir ihnen in der Person der Katharina nunmehr vorgeführt; wäre das Stück damals aufgeführt worden, so würden wir ein anderes Lob dafür geerntet haben. Dass die Frauen mit dem Charakter der Katharina am meisten sympathisiren mussten, liegt auf der Hand, und trotz der verschönernden Beleuchtung, in welche Anna Boleyn vom

1) Die Appellation an die '*good women*' enthält zugleich einen der allerdings nicht seltenen Belege für die von Rümelin u. A. ohne genügende Sachkenntniss bestrittene Thatsache, dass auch anständige Frauen das Theater besuchten.

Dichter gerückt ist, werden wir doch nicht daran denken dürfen, diese für das den Frauen vorgeführte Musterbild anzusehen. Katharina's Schicksal drückt auf die weiblichen Thränendrüsen und schon damit ist ihr der unbestrittene Vorrang bei den Frauen gesichert. Der Prolog gesteht das mit einer Deutlichkeit ein, die nichts zu wünschen übrig lässt:

> *Such noble scenes as draw the eye to flow,*
> *We now present. Those that can pity, here*
> *May, if they think it well, let fall a tear;*
> *The subject will deserve it.*

Ferner:

> *Be sad, as we would make ye,*

und zum Schluss:

> *And, if you can be merry then, I'll say*
> *A man may weep upon his wedding-day.*

Diese letzte Aeusserung erinnert nochmals an die Hypothese, dass Heinrich VIII zur Hochzeitsfeier des Pfalzgrafen gedichtet sei, die schon hiernach hätte ausgeschlossen bleiben sollen: konnte Shakespeare, oder wer sonst, die Zuhörer traurig stimmen und ihnen eine Thräne entlocken wollen, wenn seine Dichtung zur Verherrlichung eines so freudigen Ereignisses bestimmt gewesen wäre? Der offenbare Widerspruch liegt auf der Hand. Zu gleicher Zeit weisen die angeführten Worte darauf hin, dass der Verfasser des Prologs und der Ueberarbeiter der Katharinen-Rolle ein und dieselbe Person waren.

Wahrscheinlicher Weise ist der zweite Titel 'All is true' ebenfalls erst bei der Ueberarbeitung hinzugefügt worden, und es könnte damit einerseits auf die Beschwichtigung Jakob's abgesehen gewesen sein, (der sich doch am Ende die geschichtliche Wahrheit gefallen lassen musste), wie er andrerseits dazu beitragen konnte, dem Stücke ein möglichst neues Ansehen zu geben. Schon Malone hat darauf hingewiesen, dass aus diesem Grunde gerade um 1612—13 verschiedene Shakespeare'sche Stücke mit neuen Titeln versehen wurden. Es kommt jedoch wenig auf diesen Punkt an. Wichtiger ist, dass jetzt Wotton's Angabe, 'All is

true' sei im Jahre 1613 ein neues Stück gewesen, zu ihrem Rechte kommt und wir nicht nöthig haben, dieselbe mit Hunter ohne Weiteres zu verwerfen oder mit Drake (552) durch eine künstliche Interpretation zu beseitigen. Wotton, so hilft sich Drake, habe sehr eilig und unaufmerksam geschrieben und mit dem Ausdrucke '*new*' nur sagen wollen, dass es ein aufgefrischtes *(revived)* Stück gewesen sei. Wäre dem nicht so, meint Drake, so hätte Thomas Lorkin in seinem Briefe nicht schlechtweg schreiben können '*the play of Henry VIII*', als sei es ein bekanntes Stück, sondern hätte sich unbedingt anders ausdrücken müssen, etwa '*a play, or a new play, called Henry VIII.*' Nun mag allerdings zugegeben werden, dass sich Wotton nicht viel um Theater-Angelegenheiten gekümmert und ihnen, wie sein spöttelnder Ton beweist, keine grosse Wichtigkeit beigelegt hat; allein ein so direktes Zeugniss lässt sich doch nur durch ganz überzeugende Gründe entkräften, und wie uns scheint löst unsere Auffassung den zwischen Wotton's und Lorkin's Aeusserungen etwa bestehenden Widerspruch vollständig auf; der erstere hat nicht minder Recht, das Stück als ein neues, d. h. noch nicht aufgeführtes, zu bezeichnen, wie der zweite, es als ein bekanntes zu behandeln.

So treffen wir also rücksichtlich der Abfassungszeit mit denjenigen Kritikern zusammen, welche das Stück an das Ende der Regierung Elisabeth's setzen, und der Eindruck des unbefangenen, durch keine kritischen Untersuchungen beirrten Lesers oder Zuschauers wird damit ohne Zweifel übereinstimmen. Die von Collier aufgestellte Hypothese, nach welcher die erste Aufführung unseres Stückes 'wahrscheinlich den Krönungstag der Königin Anna, der Gemahlin Jakob's I, 24. Juli 1603, verherrlichte', bedarf nunmehr keiner Widerlegung, obschon die Namensgleichheit der beiden Königinnen — aber auch nur diese — zu ihren Gunsten geltend gemacht werden könnte. Die Thatsache hingegen, dass, um uns Kreyssig's Worte anzueignen, 'der ganze prachtvolle Apparat, das Maskenspiel bei Wolsey's glänzendem Feste, der Geister-Reigen, welcher der sterbenden Katharina huldigt, vor allem die stattlichen, sorg-

fältig vorgeschriebenen Festzüge auf einen solchen Gelegenheitszweck hinweisen', ist vollkommen richtig, nur dass der ursprüngliche Gelegenheitszweck kein anderer sein konnte als einer, der mit dem Leben und der Geburt der Elisabeth in Verbindung stand. Seiner Ausstattung wegen gewann Heinrich VIII sogar eine bleibende Bedeutung als patriotisches Feststück und wurde z. B. 1727 zur Krönungsfeier Georg's II gegeben, wo es nach Chetwood in Einem Winter 75 Aufführungen erlebte.

Nur Ein Argument ist noch übrig, welches von englischen und noch mehr von deutschen Kritikern gegen das Jahr 1602—3 und für 1612—13 als Abfassungszeit geltend gemacht worden ist. Diction und Versbau beweisen nämlich, dass Heinrich VIII zu Shakespeare's spätesten Produktionen gehört, wie das namentlich Hertzberg (Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft IV, 5 und 22) scharf uud eingehend dargethan hat. Knight (Studies of Shakespeare 403 fg.) u. A., welche früher auf diese stilistischen und metrischen Eigenthümlichkeiten (Satzbau, Enjambements, weibliche Ausgänge &c.) hingewiesen haben, sind doch nicht so weit gegangen, daraus systematische Schlüsse auf die chronologische Reihenfolge der Shakespeare'schen Dramen zu ziehen, wie Hertzberg namentlich vermittelst des Procentsatzes der weiblichen Versausgänge thut. Dieser erreicht nach ihm in Heinrich VIII weitaus die grösste Höhe, nämlich 37 Procent — in XI, 347 fg. giebt er sogar 44 Procent an. Troilus und Cressida hat 20½, Othello 28, Cymbeline 30 (oder 32, nach XII, 292) Procent (vgl. auch VIII, 288).[1] Den Timon hat

---

1) Abbott (Shakespearian Grammar, 3^d Ed., 455) macht mit Recht darauf aufmerksam, dass in Heinrich VIII, und nur in diesem Stücke Shakespeare's, der weibliche Ausgang häufig aus zwei einsilbigen Wörtern bestehe, und dass dabei die elfte Silbe keineswegs ein enklitisches oder auch nur unbedeutendes Wort zu sein pflege. Er folgert daraus, dass das Stück nicht von Shakespeare herrühre. Die jüngsten und eingehendsten (aber auch einseitigsten) Untersuchungen über die sog. '*Metrical Tests*' mit besonderer Bezugnahme auf Heinrich VIII haben Rev. F. G. Fleay u. A. in den 'Transactions of the New Shakspere Society' niedergelegt. (1876)

er leider noch nicht in seine Berechnung eingeschlossen. Hertzberg selbst ist fern davon, für diese Procentberechnung 'die Sicherheit eines mathematischen Gesetzes zu beanspruchen', und selbst wenn man dieselbe als einen unbedingten chronologischen Massstab zugeben wollte, so würden doch immer die besondern Voraussetzungen untersucht werden müssen, unter denen er auf unser oder irgend ein anderes Stück angewendet werden kann. Wer kann sagen, in wie weit die Ueberarbeitung des Stückes im Jahre 1612—1613 auf den Versbau und insbesondere auf die weiblichen Ausgänge von Einfluss gewesen sein mag? Shakespeare's Versbau bedarf überhaupt und namentlich in Betreff des weiblichen Ausgangs und seiner ohne Zweifel mit den Jahren steigenden Zunahme noch fortgesetzter Untersuchungen; eine allgemeine Procent-Angabe für die ganzen Stücke in Bausch und Bogen reicht nicht aus. Das hat bereits der oben erwähnte Mitarbeiter des Gentleman's Magazine nachgewiesen, welcher dort gerade Heinrich VIII Akt für Akt und Scene für Scene von diesem Gesichtspunkte aus unter die Lupe genommen hat und zu dem Ergebniss gekommen ist, dass der weibliche Ausgang gerade in den Scenen am häufigsten vorkommt, die auch aus andern Gründen verdächtig sind, nämlich in Katharina's Unterredung mit den beiden Kardinälen und in der Sterbescene. In der erstern (III, 1) finden sich unter 166 Versen 119 weibliche, das Verhältniss ist also 1 zu 1,3. Die Sterbescene zerlegt der Verfasser (nach Anleitung älterer Ausgaben?) in zwei Scenen, von denen die erste (IV, 2) bis zur Vision reicht und auf 80 Verse 51 weibliche, also 1 zu 1,5, enthält; die zweite (IV, 3) von da bis zum Schlusse des Aktes zählt 93 Verse mit 51 weiblichen Ausgängen, d. h. 1 auf 1,8. Um den Abstand zu zeigen mag angeführt werden, dass z. B. in V, 1 das Verhältniss 1 zu 2,5, in II, 4 nur 1 zu 3,1 und in I, 1 sogar nur 1 zu 3,5 beträgt. Da sich dieser Abstand in keiner Weise durch den Inhalt erklären lässt, so kommt Spedding auf die Vermuthung, dass die verdächtigen Scenen von Fletcher's Hand herrühren möchten, der den weiblichen Ausgang besonders häufig anzuwenden liebt. Der vierte

Akt von Fletcher's Thierry and Theodoret (1621 erschienen, aber jedenfalls früher geschrieben) enthält z. B. unter 232 Versen 154 weibliche, d. h. 2 auf 3. Auch eine eingehende Vergleichung der 'Two Noble Kinsmen' würde nach dem Verfasser in diesem Punkte anziehend und lehrreich sein. Aber nicht nur zwei Hände erkennt der Verfasser in unserm Stücke, er ist sogar geneigt, an eine dritte zu glauben. Jedenfalls verdient die auch von andern englischen und deutschen Kritikern aufgestellte Ansicht, dass eine zweite Hand an dem Stücke thätig gewesen sei, durchaus nicht verächtlich bei Seite geschoben zu werden. Bei Thornbury (Shakespeare's England II, 62) tritt sie freilich in zu apodiktischer und ungeschickter Form auf, wenn er sagt: '*Henry VIII — whoever wrote it, for it cannot be all Shakespeare's — is marred by a tedious eulogy both of James and Elisabeth*' &c. — als ständen die beiden Elogien auf gleicher Linie und als wäre etwa auch das der Elisabeth, auf welches die ganze ursprüngliche Structur des Stückes angelegt ist, ein Anhängsel von anderer Hand. Auch Schlegel drückt sich mit ungerechtfertigter Bestimmtheit aus. 'Man weiss (?), sagt er, dass Ben Jonson unter König Jakob's Regierung das Stück mit vermehrtem Pomp wieder auf die Bühne gebracht und sich erlaubt hat, einige Veränderungen und Zusätze zu machen. Ohne Zweifel (?) rührt die Prophezeyung auf Jakob den Ersten von Ben Jonson her: sie hätte der Elisabeth nur missfallen können und ist so übel eingefugt, dass man sie gleich als fremdes Einschiebsel erkennt.'[1] Von den Engländern haben Dr. Johnson, Farmer, Steevens, Ch. A. Brown u. A. dieselbe Ueberzeugung ausgesprochen. Brown findet auch, dass die Anordnung des theatralischen Pompes in verdächtiger Weise an B. Jonson erinnere, und es ist sehr möglich, dass dieser (im Einverständniss mit dem Dichter) der Ueberarbeiter war und seiner Vorliebe für Maskenspiele gemäss die bereits vorgeschriebene prachtvolle Ausstattung noch erhöhte. Ganz besonders klingen, wie bereits Dr. Johnson bemerkt hat,

1) Vorlesungen II, 2, 226.

Prolog und Epilog nach B. Jonson, und ständen sie in dessen Werken, so würde schwerlich Jemand auf den Gedanken kommen, sie Shakespeare zuzuschreiben; gewiss sind beide erst 1612—13 hinzugefügt. Die Sterbescene der Katharina, die wie bemerkt gleichfalls vom Verfasser des Prologs hineingearbeitet zu sein scheint, würde B. Jonson die höchste Ehre machen, selbst wenn er dazu mündliche Instruktionen vom Dichter empfangen haben sollte; möglicher Weise rührt sie von Fletcher her, bei dem uns ein Eingehen auf fremde Intention und Diction weniger überraschen würde als bei Jonson. Jedenfalls ist die Scene durchaus in Shakespeare's Geiste ausgeführt.

Zum Schluss will noch der Umstand in Erwägung gezogen sein, dass wir zwar keinerlei verlässliche Nachricht besitzen, wann Shakespeare seine dichterische Thätigkeit abgeschlossen haben mag, dass es uns aber aus manchen, an einem andern Orte entwickelten Gründen scheinen will, als wenn derselben von der allgemeinen Ansicht eine entschieden zu lange Dauer zugeschrieben würde.[1] Hörte, wie wir wahrscheinlich zu machen versucht haben, Shakespeare's regelmässige Produktion bereits 1604 auf, so muss Heinrich VIII auch trotz dieser Verrückung des chronologischen Schema's zu den letzten Stücken gerechnet werden, und der freie, stellenweise in Prosa überfliessende Versbau würde dann in keiner Weise Bedenken erregen. Dass der Sturm, obwohl nach dieser Auffassung etwas später als Heinrich VIII geschrieben, sich doch eines regelmässigeren Versbaues und eines geringeren Procentsatzes an weiblichen Ausgängen erfreut, erklärt sich theils daraus, dass ein beträchtlicher Theil der weiblichen Ausgänge erst bei der spätern Ueberarbeitung in Heinrich VIII hineingekommen ist, theils daraus, dass der Dichter im Sturm absichtlich zu einer grössern Strenge oder Selbstbeschränkung der Komposition — man denke nur an die Beobachtung der Einheiten! — wie des Stils zurückgegriffen hat.

---

1) S. oben S. 241 fgg.

XI.

DER SHAKESPEARE-DILETTANTISMUS.

Eine Antikritik.

> Die Gräuel des Dilettantismus haben wir in diesen Tagen auch wieder erlebt, die um so schrecklicher sind, als die Leute mitunter recht artig pfuschen, sobald man einmal zugibt, dass gepfuscht werden soll.
>
> GOETHE, IN SCHILLER'S UND GOETHE'S BRIEFWECHSEL 20. JULY 1799.

Je bedeutsamer sich während des letzten Jahrzehnts die Pflege der Shakespeare'schen Poesie bei uns verallgemeinert und vertieft hat, um so mehr musste man darauf gefasst sein, dass sich auch gegnerische Stimmen nicht nur gegen diesen Shakespeare-Kultus, sondern gegen Shakespeare selbst erheben würden. Jede Strömung erzeugt nach bekannten Gesetzen eine Gegenströmung. Als daher die Shakespeare-Studien eines Realisten zum ersten Male an die Oeffentlichkeit traten, war Niemand über eine solche Erscheinung überrascht, und F. Vischer behauptete sogar, dass sie längst ein Bedürfniss gewesen sei. Seitdem haben die Tadler Shakespeare's und des Shakespeare-Kultus an Zahl und Heftigkeit zugenommen, und in diesem Augenblick, wo ausser der neuen Auflage der Rümelin'schen Shakespeare-Studien das prahlerisch angekündigte Buch gegen die Shakespearomanie von R. Benedix erschienen ist, scheint es, als sei dieser neueste Antagonismus gegen Shakespeare auf seinem Höhepunkt angelangt und als lasse sich gerade an die beiden genannten Schriften eine kurze Charakteristik

desselben wie eine Zurückführung auf seinen wahren Werth am besten anknüpfen.

Schon die Art der Veröffentlichung lässt bei beiden Werken eine bestimmt ausgesprochene Tendenz nicht verkennen. Beide sind nämlich aus derjenigen Verlagshandlung hervorgegangen, welche sich seit langer Zeit vorzugsweise dem Verlage unserer Klassiker gewidmet hat und den Nimbus der Klassicität sowohl zu verleihen als sich selbst damit zu umgeben gewohnt ist. Wenn nun diese Verlagshandlung in ihren Ankündigungen selbst die kritische Arena betritt, wenn sie darin nicht nur die Hoffnung ausspricht, die deutsche Kritik durch das Buch von Benedix von dem Wege der blinden Vergötterung Shakespeare's wieder abzulenken auf die Bahn objectiver Vergleichung und damit zu gerechter (!) Würdigung der Bedeutsamkeit unserer eigenen klassischen Literatur, sondern wenn sie im Verein mit Benedix sogar der deutschen Nation die Berechtigung absprechen möchte, Shakespeare über ihre eigenen dramatischen Dichtergrössen zu stellen, so kann man nicht umhin, in einem solchen Auftreten eine Verkennung des Standpunktes zu erblicken, den selbst eine so wohlverdiente und achtungswerthe Verlagshandlung innehalten sollte. Sie bringt damit nur den Eindruck hervor, als sei es ihr darum zu thun, durch die Gegnerschaft gegen Shakespeare für ihren eigenen Verlag einzutreten, als handle es sich für sie mit Einem Worte um einen Kampf *pro aris et focis*. Muss man da nicht zu dem Zweifel angeregt werden, ob sie den Verlag eines auf so niedriger Stufe stehenden Buches wie das von Benedix überhaupt übernommen habe würde, wenn nicht die willkommene Tendenz desselben über seine klägliche Mittelmässigkeit hätte hinwegsehen lassen?[1] Rümelin mag sich bei der Verlagshandlung bedanken, dass sie ihm

1) Eine Recension des Benedix'schen Buches in der (Wiener) Deutschen Zeitung erzählt, dass Benedix dasselbe der Cotta'schen Buchhandlung erst angeboten habe, nachdem es von den Redactionen mehrerer Wiener Blätter zurückgewiesen worden sei; Cotta hingegen habe es mit grosser Bereitwilligkeit angenommen. (1876)

einen solchen Genossen beigesellt hat, den er ohne Frage um eine Kopflänge überragt. Freilich ist sein Buch, um das vorweg zu sagen, gerade weil es mit manchen blendenden Vorzügen ausgestattet ist, das bei weitem gefährlichere und schädlichere; es erfordert die volle Aufmerksamkeit des Kenners, um die Kette von falschen Unterlagen und Trugschlüssen zu durchschauen, die sich durch dasselbe hindurchzieht — wie sehr muss es also den Laien bestechen und irreführen! Rümelin ist der 'artige Pfuscher.'

Der Umstand, dass Benedix das Erscheinen seines Buches nicht mehr erlebt hat, ist auch für den Kritiker bedauerlich, denn wer kämpft nicht lieber gegen einen lebenden als gegen einen todten Gegner? Allein wie gern man auch gegen einen Verstorbenen Nachsicht üben möchte, so verbietet doch die Sache, um die es sich handelt, eine solche Rücksichtnahme, und der Wahrheit darf daraus kein Nachtheil erwachsen. Das in seiner richtigen Anwendung so schöne Wort '*De mortuis nil nisi bene*' kann nicht auf die literarische Kritik erstreckt werden, so lange sie sich von Uebergriffen auf das persönliche Gebiet fernhält. Möge daher diese Vorbemerkung als Rechtfertigung oder doch als Entschuldigung dienen, wenn hier und da scharfe Ausdrücke fallen sollten, die der Verfasser durch den Ton seines Buches nur zu sehr herausgefordert hat.

Der deutsche Shakespeare-Kultus — mag dieser Ausdruck in Ermangelung eines vollständig zutreffenden bestehen bleiben — darf wohl auf das Zeugniss Anspruch erheben, dass er sich die Sache nicht leicht gemacht hat, sondern mit Ernst und Gründlichkeit zu Werke gegangen ist. Das ist besonders nach zwei Richtungen hin erkennbar, nach der philologischen (einschliesslich der literarhistorischen) und nach der ästhetischen. Kein wahrer Shakespeare-Verehrer kann sich der Einsicht verschliessen, dass, zumal dem massenhaft angewachsenen Material gegenüber, auf diesen beiden Feldern nur durch eine strenge, echt wissenschaftliche Methode vorwärts zu kommen ist, mit andern Worten, dass nur vom philologischen Fachmanne einerseits wie vom ästhetischen andererseits die hier in

Betracht kommenden Fragen gelöst oder doch ihrer Lösung entgegen geführt werden können. Die moderne Philologie hat in Shakespeare eine willkommene Handhabe gefunden, um von ihm aus auch in die historische Sprachforschung wie in die literargeschichtliche Entwickelung des englischen Volksgeistes immer methodischer einzudringen; sie hat die dargebotene Gelegenheit mit um so grösserem Eifer ergriffen, als es ihr darauf ankam, den ihr anhaftenden Empirismus und Dilettantismus immer entschiedener abzustreifen und eines gleichen Ranges mit ihrer ältern Schwester, der klassischen Philologie, theilhaftig zu werden. Der wissenschaftliche Aesthetiker auf der andern Seite fand und findet in Shakespeare einen unvergleichlichen Ausgangspunkt, um seine Untersuchungen über Wesen und Aufgabe der Poesie, insbesondere der dramatischen, daran anzuknüpfen und uns Klarheit zu geben nicht nur darüber, worin Shakespeare's eigenthümliche Kunst besteht und sich von der Gestaltung des Dramas bei andern Nationen unterscheidet, sondern auch aus dieser Erkenntniss Weisungen über die Aufgaben und Ziele unseres eigenen heutigen Dramas herzuleiten. Welche Fortschritte nach diesen beiden Richtungen hin von unserer jüngsten Shakespeare-Forschung gemacht worden sind, darüber würde es mir nicht geziemen, eine Meinung zu äussern. Darauf kommt es hier aber auch gar nicht an, denn nicht das Mehr oder Weniger der Leistungen ist es, gegen welches die Angriffe der Gegner gerichtet sind; nicht das Was, sondern vielmehr das Wie, die angestrebte Methode, die Anmassung, dass nur der Fachmann und wirkliche Kenner zum Worte verstattet werden soll, das ist es, was vorzugsweise ihren Zorn erregt. Die Gegner gehören nämlich wohlgemerkt keinem der beiden genannten Fächer an, sondern sind besten Falles Dilettanten auf diesen Gebieten; ja, sie sind eben deshalb Gegner, weil sie Dilettanten sind. Denn es wird sich kaum anderswo so in die Augen springend zeigen wie auf diesem Felde, dass der Dilettantismus in Gegnerschaft umschlägt, ja mit Naturnothwendigkeit umschlagen muss. Der unbefangene Genuss ist den Dilettanten abhanden gekommen,

und zur Kennerschaft vermögen sie nicht durchzudringen; 'in schwebender Pein' nehmen sie eine haltlose Zwitterstellung ein. Zum erstern können sie nicht zurückkehren und die letztere verurtheilen sie mit dem Rechte des Fuchses, der die Trauben sauer schilt. Der Anfang aller Kritik ist Tadel, und zwar subjectiver Tadel, der noch keine andern kritischen Voraussetzungen und Massstäbe kennt als sein persönliches Dafürhalten und Meinen. In diesem ersten unreifen Stadium der Kritik bleiben die Dilettanten stecken. Wer über diese Vorstufe nicht hinauskommt, wird sich auch nicht über den Tadel erheben; er wird nicht dazu gelangen, die vermeintlichen Auffälligkeiten, Schroffheiten und Mängel des zu kritisirenden Objects zu überwinden und seine Subjectivität mit ihm zu versöhnen; er kann nicht vom Verständniss und der Kritik des Einzelnen zu denen des Ganzen aufsteigen, denn nur wer dasselbe in seinem Entwickelungsprozess, in den Bedingungen seines Werdens und Seins begreift, nur der vermag wahre Kritik zu üben und sich über den Standpunkt des blossen Tadlers emporzuschwingen.

So wird die Thatsache erklärlich, dass nicht die methodische Wissenschaftlichkeit den ihr in's Handwerk pfuschenden Dilettantismus zurückgewiesen und in seiner Blösse offen gelegt hat, sondern dass es umgekehrt der Dilettantismus ist, welcher gegen die Wissenschaftlichkeit, oder die Spezialität oder meinetwegen die zünftige Gelehrsamkeit angriffsweise vorgeht. Rümelin spricht sich über diesen Punkt mit anerkennenswerther Offenheit aus. Nachdem er sich schon in der ersten Auflage seines Buches als 'einfachen Leser, Laien und Liebhaber im Fache der Aesthetik und schönen Literatur' bezeichnet hatte, sagt er in der Vorrede zur zweiten Auflage, es sei von verschiedenen Seiten der Vorwurf des Dilettantenthums gegen ihn gerichtet worden; er weise dies Prädikat gar nicht zurück, sondern behaupte vielmehr, 'dass es für ein Urtheil über den Werth von Dichterwerken keinen andern und bessern Titel giebt, als den des Dilettanten oder Liebhabers.' Danach würde also irgend einem belletristischen Handlungscommis oder Major a. D. als Dilettanten oder Liebhaber

eo ipso der Vortritt vor einem Vischer oder Strauss oder Köstlin auf dem kritischen Parquet gebühren. Stände nicht das Datum 'Tübingen, im Oktober 1873' unter der Vorrede, so würde man nicht glauben, dass eine solche Verherrlichung und Ueberhebung des Dilettantismus von einem so alt-ehrwürdigen Sitze echter Wissenschaft ausgehen könnte. 'Es wird auch, so schliesst Rümelin sein Vorwort, trotz aller schulmeisterlichen Abkanzelungen nichts daran zu ändern sein, dass die Dilettanten, die gebildeten Liebhaber, das letzte Wort in der Sache — nämlich in der Beurtheilung Shakespeare's — behalten.' Allerdings beschränkt er seine dilettantischen Ansprüche im Princip; er erkennt die Verdienste der Shakespeare-Philologen 'auf's dankbarste an, wenn sie uns einen richtigen Text herstellen, die dunkeln Stellen erklären, die Quellen des Dichters ausfindig machen, sein Lebensbild, die Bühnenverhältnisse seiner Zeit näher darlegen; aber über die Fragen: was Shakespeare's Dichtungen dem Deutschen in dem letzten Drittheil des neunzehnten Jahrhunderts sein können, was in ihnen bleibend und was vergänglich ist, wie sich das Ganze dieses Dichtergeistes zu dem unserer eigenen Grössen verhält, welche seiner Dramen und in welcher Gestalt sie auf der deutschen Bühne der Gegenwart noch wirksam, welche fremd und ungeniessbar geworden sind, giebt es keine Fachmänner und kein Zunftwissen.' Der letzten Hälfte dieser Auslassung lässt sich zweierlei entgegenhalten: zunächst die Frage, ob denn der Aesthetiker, vor dessen Forum doch die Beurtheilung eines Dichtergeistes und seines Verhältnisses zu andern Dichtern gehört, nicht fachmännisch geschult zu sein brauche, während es doch eine allbekannte Thatsache ist, dass man selbst zum ästhetischen Genuss angeleitet und erzogen werden muss? und zweitens die Versicherung, dass es der Shakespeare-Forschung nicht beikommt, bestimmen zu wollen, welche von Shakespeare's Dramen auf unserer heutigen Bühne den Dilettanten noch gefallen sollen und welche nicht. Diese Entscheidung ist von der Shakespeare-Forschung bis jetzt ruhig dem Publikum überlassen worden und wird ihm auch künftig über-

lassen bleiben. Es mag wol zu Versuchen auf diesem Felde Ermunterung und Anlass gegeben werden, der Erfolg und die Fortführung derselben hängt jedoch von dem Beifall des Publikums ab. Was aber die prinzipielle Anerkennung der Shakespeare-Philologie anlangt, so leistet ihr Rümelin thatsächlich keineswegs Folge, sondern verbreitet sich sehr ausführlich über Dinge, über welche nur ein Fachwissen genügende Auskunft und gültige Entscheidung zu geben vermag. Man braucht nur folgende Kapitelüberschriften zu lesen: 'Die Stellung der englischen Bühne zu Shakespeare's Zeit — Shakespeare's Stellung zu seinen Zeitgenossen — Für wen dichtete Shakespeare?' — um bei gutem Willen sofort einzusehen, dass hier nur der Literarhistoriker vom Fach, speziell der Shakespeare-Philologe, ein Recht hat an der Debatte Theil zu nehmen. Was nützt also die prinzipielle Anerkennung der Shakespeare-Philologie, wenn ihren Ergebnissen kein Glaube beigemessen und keine Rechnung getragen, sondern auf eigene Hand auf ihrem Felde dilettirt wird? Es wird sich später Gelegenheit bieten, an einem oder ein paar Beispielen zu zeigen, wie es dabei um die Quellenkenntniss steht und auf welche Irrwege Rümelin hier gerathen ist, ja nothwendig gerathen musste.

Benedix hat freilich auch nicht einmal eine prinzipielle Anerkennung der Shakespeare-Philologie, sondern gleich seinen Gesinnungsgenossen R. Gottschall, Genée *e tutti quanti* nur Spott für dieselbe. Im Uebrigen proklamirt er denselben Dilettantismus wie Rümelin, ja er stellt sich auf einen noch tiefern Standpunkt. Er verwirft Lessing's Ausspruch, dass man Shakespeare studiren müsse. 'Der Dichter, sagt er (S. 69), schreibt für das Volk, d. h. für die Mittelstufe der Bildung. Und diese Stufe geht sehr tief herab, selbst viele wenig Gebildete haben die Auffassung und Empfänglichkeit für ein Dichtwerk, ja oft mehr als das sogenannte höhere, manchmal sehr verbildete Publikum. Allein vom Volke kann man nicht verlangen, dass es einen Dichter studirt, das muss es den Leuten vom Fache lassen.' Sehr gut und richtig; wollte Gott, Benedix hätte es auch den Leuten vom Fache überlassen. Statt dessen aber

vindicirt er thatsächlich für die Mittelstufe der Bildung nicht allein das Urtheil über den Dichter, sondern überhaupt über alles was ihn betrifft, namentlich auch über das betreffende Studium der Leute vom Fache. Dieses Studium darf zu keinen Ergebnissen führen, die der Mittelstufe der Bildung nicht genehm sind, oder über ihren Gesichtskreis gehen; sobald das der Fall ist, wird es mit Schimpf und Schande zum Tempel hinausgejagt. Man darf in der That nur breite Bettelsuppen kochen, wenn man ein gross Publikum haben will. Wenn ein einzelner Querkopf solche Afterweisheit zu Tage förderte, so könnte man ihn laufen lassen und sich damit trösten, dass es auch solche Käuze geben müsse. Wenn aber dergleichen gefährliche Trugschlüsse nicht allein vom Buchhandel, sondern von Zeitschriften, welche die öffentliche Meinung zu leiten sich herausnehmen, als echte und wahrhaft nationale Kritik ausposaunt, wenn Unwissenheit und Anmassung dem grossen Publikum als hohe Weisheit verkauft werden, dann gewinnt die Sache ein anderes, ernstes Aussehen, dann erscheint sie als ein bedenkliches Zeichen der Zeit.

Benedix erhebt sich nirgends über den Standpunkt des gebildeten Regisseurs, und was nach seinen eigenen dramatischen Arbeiten bei nachsichtiger Beurtheilung allenfalls noch bezweifelt werden konnte, ist durch sein nachgelassenes Werk jetzt ausser Zweifel gestellt, dass er nämlich zur wahren Poesie in einem antipodischen Verhältniss stand. Das, was er für Poesie hält und ausgiebt, sind nur die Handgriffe oder, wie man es mit einem wenig edeln Ausdruck nennt, die Mache; um diese drehen sich alle seine Begriffe, Urtheile und Leistungen. Sein Buch ist in dialogischer Form geschrieben und einem der drei Unterredner, Oswald, ist die Vertheidigung des Dichters übertragen; diese Vertheidigung beschränkt sich jedoch durchgehends darauf, den Angreifer, Hellmuth, der natürlich den Verfasser selbst repräsentirt, vor unparlamentarischen Ausdrücken zu warnen — leider ohne sichtbaren Erfolg. Von einer auch nur annähernden Erwägung der für Shakespeare sprechenden Argumente ist gar keine Rede und durch die

Aufstellung dieses Vertheidigers wird lediglich auf die Gedankenlosigkeit des Lesers speculirt, dem dadurch Sand in die Augen gestreut werden soll. In welchem Tone der Verfasser von der Shakespeare-Philologie spricht, wird durch Ein Beispiel hinreichend dargethan. Die einseitige Taubheit und die fallende Sucht, welche Shakespeare in die Charakteristik Cæsar's verwoben hat, geben ihm nämlich Anlass zu der geistreichen Bemerkung (S. 229), dass nach einer alten Familientradition Romeo einen krummen kleinen Finger an der linken Hand und Julia eine Zahnlücke gehabt habe; das habe Shakespeare nicht erwähnt. Worauf dann Hellmuth fortfährt: 'Diese wichtige Familientradition muss der Shakespearomanie unbekannt geblieben sein, denn ich habe nirgends Abhandlungen über Julia's Zahnlücke gefunden.' Wer dergleichen für Witz ausgeben und einen ernsten Gegenstand durch einen so abgeschmackten Ausfall entwürdigen kann, hat wahrlich kein Recht, über Shakespeare gehört zu werden.

Begreiflich ist es allerdings, dass gerade die Shakespeare-Philologie dem Dilettantismus ein Dorn im Auge ist, und dass nicht nur Benedix, sondern auch Gottschall, Genée u. A. ihr Möglichstes gethan haben, sie in den Augen des Laien-Publikums — an Kenner wenden sie sich wohlweislich nicht — lächerlich und verächtlich zu machen. Dilettantismus und Philologie sind sich insofern geradezu entgegengesetzt, als der erstere unmethodisch ist, während die letztere in der Methode aufgeht. Der Dilettantismus hat zugleich das instinktive Gefühl, dass die Philologie nur mit der Vergangenheit zu thun haben sollte, die abgeschlossen hinter uns liegt; die 'ausgestopften alten Sprachen' giebt er ihr allenfalls Preis. Ohne es zu wissen und zu wollen, stellt er damit der Shakespeare'schen Poesie das bündigste Zeugniss ihrer unversiegbaren Lebensfähigkeit, ihrer lebendigen Fortexistenz in der Gegenwart aus, wenn er der Philologie den Zutritt zu ihr, als zu einer noch lebenden, nicht verstatten will. Wozu, meint er, bedarf es der Textkritik und Texterklärung bei modernen Schriftstellern? Die Texte brauchen ja nicht aus Handschriften

enträthselt zu werden, sondern liegen von Anfang an gedruckt vor und sind für Jedermann verständlich, der nur der betreffenden Sprache mächtig ist. Der Shakespeare-Dilettant liest doch seinen englischen Roman von Miss Braddon, Miss Yonge, Miss Craik oder einer sonstigen roman-schreibenden Miss; er ist vielleicht in London gewesen und hat dort — man denke! — ein Shakespeare'sches Stück aufführen sehen — soll da noch etwas für sein Verständniss Shakespeare's zu wünschen bleiben? Für das unbefangene Verständniss und den Genuss des gebildeten Lesers und Hörers — nichts; für das gelehrte philologische, literarhistorische, ästhetische Verständniss — ausserordentlich viel, ja fast alles. Der Shakespeare-Dilettant sollte sich erinnern, wie sehr sich schon bei unsern eigenen Klassikern das Bedürfniss der Textberichtigung und Texterklärung — sprachlichen wie sachlichen — herausgestellt hat und wie Lachmann's Lessing, Gödeke's Schiller, die Arbeiten von Joachim Meyer, von Bernays, Düntzer u. a. nicht bloss den Gelehrten und Literarhistorikern, sondern der ganzen gebildeten Lesewelt zu gut gekommen sind.[1] Die dilettantische Gedankenlosigkeit geht freilich so weit, dass man es erleben kann — es ist eine Thatsache — in einer und derselben Zeitungsnummer die kritische Schiller-Ausgabe mit Beifall begrüsst und die Shakespeare-Philologie heruntergerissen zu sehen. Und doch ist bei Shakespeare die Nothwendigkeit der Textberichtigung und Texterklärung ungleich grösser als bei Lessing, Schiller oder Goethe. Seine Werke sind in einer so verwahrlosten Gestalt auf uns gekommen, dass die Arbeit von fast zwei Jahrhunderten dazu gehört hat, um sie von der eingedrungenen Ver-

1) Wer etwa daran zweifeln sollte, dass sich bereits eine '*Goethe-Philologie*' gebildet hat, der vergleiche den gleichnamigen Aufsatz von Wilh. Scherer in der Zeitschrift 'Im Neuen Reich' 1877, No. 5, sowie desselben Verfassers 'Bemerkungen über Goethe's Stella' in der Deutschen Rundschau, 2. Jahrgang, 4. Heft, S. 66 fgg. Im letztgenannten Aufsatze wird u. a. die Berechtigung der literarhistorischen Spezialforschung klar und bündig dargethan. Siehe auch Urlichs, Zu Goethe's Stella in der Deutschen Rundschau Bd. I, Heft 10, S. 78 fgg. (1876)

derbniss einigermassen zu reinigen. Man darf aber, wie ich schon früher ausgeführt habe [1] mit Genugthuung behaupten, dass der gegenwärtige Shakespeare-Text dem was Shakespeare wirklich geschrieben hat, unstreitig näher kommt, als der Text der Quart- und Folio-Ausgaben. Der Dilettantismus mag sich sträuben wie er will, auch für ihn trägt diese, von ihm verspottete Arbeit Früchte. Wenn der Leser in der Tieck'schen Uebersetzung des Timon von Athen IV, 3 früher die Worte fand:

> Besitzthum schwellt des Bruders Seiten auf,
> Der Mangel macht sie mager —

so musste er sich nothwendiger Weise den Kopf zerbrechen über die seltsame Unverständlichkeit dieser Stelle; er stellte sie der Dunkelheit und dem Schwulst der Shakespeare'schen Sprache in Rechnung und beruhigte sich dabei, nicht ahnend, welches Unrecht er damit dem Dichter zufügte. Wenn er nun heute statt dessen liest:

> Die Weide schwellt des Rindes Seiten auf,
> Der Mangel macht sie mager —

so kann er sich weder über Unverständlichkeit noch Schwulst beklagen, sondern wird alles klar und ohne Anstoss finden. Und wem hat er diese Besserung zu danken? Nur der geschmähten Shakespeare-Philologie, welche mit Streichung eines einzigen Buchstabens das verderbte:

> *It is the pasture lards the brother's sides*

durch das über allen Zweifel richtige:

> *It is the pasture lards the rother's sides*

ersetzt hat. Dies Eine Beispiel möge statt vieler dienen.

Allerdings ist nicht zu leugnen, dass die Textkritik bei Shakespeare wie auch in der klassischen Philologie neben dem Weizen eine grosse Menge Spreu zu Tage gefördert hat. Sie ist oft in müssige Spielerei ausgeartet, namentlich früher, so lange sie eben noch dilettantisch betrieben wurde und sich nicht zur Methode durchgearbeitet hatte. Der Dilettantismus hat daher das mindeste Recht über sie Klage zu führen. Ueberdies, welchen Schaden hat dieses Ueber-

---

1) S. oben S. 88.

mass oder dieser Irrweg der Conjecturalkritik angerichtet? Ich finde keinen. Die kritische Spreu ist wie jede andere im Winde verweht, der Weizen ist geblieben. Und wird denn etwa auf andern Arbeitsfeldern, auch auf solchen, die der Dilettantismus besonders begünstigt, lauter Weizen geerntet?

Es giebt aber Gegner, die noch weiter gehen. Zugegeben, meinen sie, dass das unmögliche Ziel, nämlich die Herstellung des authentischen Shakespeare-Textes — von der Erklärung pflegen sie meist zu schweigen — wirklich erreicht würde, was wäre damit gewonnen? Wäre das eine That, die sich auch nur annähernd mit dem kleinsten Erfolge auf dem politischen oder volkswirthschaftlichen Gebiete vergleichen liesse? Wozu braucht die Welt einen authentischen oder auch nur einen gereinigten Shakespeare-Text? Hilft der dem deutschen Volke auch nur einen Deut zur Besiegung seines Erbfeindes, zur Entfaltung und Verwerthung seiner natürlichen wie politischen Hülfsmittel und Kräfte? Wozu braucht die Welt überhaupt Gedichte? Es ist betrübend und weissagt wenig Erfreuliches für unsere Zukunft, wenn der Utilitarismus zu solcher Höhe steigt, und eine so banausische Anschauungsweise nicht allein im Laienpublikum laut wird, sondern sogar mit dem trügerischen Scheine wissenschaftlicher Begründung und Darstellung ausstaffirt sich in höher stehende Regionen eindrängt. Der Himmel möge uns vor einer Umwälzung bewahren, durch welche eine solche Weltanschauung zur Herrschaft gelangen und ihr Reich durch die Verbrennung der Bibliotheken und Museen einweihen könnte. Um es gerade heraus zu sagen nein, die Welt kann nicht ohne Poesie bestehen, sie kann die idealen Güter nicht entbehren, wenn sie nicht in krasse Barbarei zurücksinken soll. Steht das fest, so müssen wir auch die philologische Erklärung und Kritik mit in den Kauf nehmen, die sich nothwendiger und unentbehrlicher Weise an dieselbe heften, mögen sie von einem, das grosse Ganze der menschheitlichen Entwickelung überschauenden Standpunkte auch noch so klein erscheinen. Aber was ist hier überhaupt klein und was gross? Ist die Fliege für den Natur-

forscher ein minder wichtiger Forschungs-Gegenstand als der Elephant? Und reicht für die naturhistorische Untersuchung der erstern vielleicht ein ihrer Grösse entsprechendes Mass von Verstandeskraft aus, während die des letztern einen Riesengeist erfordert? Genug, wir mögen uns drehen und wenden wie wir wollen, Textkritik und Texterklärung sind wohlberechtigte Factoren im Organismus der wissenschaftlichen Arbeit, und es braucht keinem Einsichtigen gesagt zu werden, dass nur möglichst authentische und möglichst vollständig erklärte Texte eine sichere Grundlage für die Geschichte der Sprache, für die Literaturgeschichte und die Aesthetik gewähren. Und wenn mit allem Recht an Kritik und Exegese die Anforderung gestellt wird, dass sie sich das Bewusstsein ihres Zusammenhanges mit dem Ganzen erhalten und sich nicht über die ihnen gesetzten Schranken erheben, so ist das eben nur dieselbe Anforderung, die an jede andere Disciplin in gleicher Weise und mit demselben Nachdruck gerichtet werden muss.

Aus leicht begreiflichen Gründen kommt es dem Dilettantismus selten bei, sich auf dem Gebiet der alten Sprachen oder gar des Sanskrit in die Arbeit der Philologie einzumengen und ihr dort mit Geringschätzung und Spott in den Weg zu treten, vielmehr ist es die moderne Philologie, welche vorzugsweise von seinen Zudringlichkeiten zu leiden hat. Wie bereits bemerkt — die Thatsache kann wirklich nicht oft genug hervorgehoben werden — ist es dessenungeachtet nicht die Shakespeare-Philologie gewesen, die den Streit herbeigeführt hat, sondern sie hat sich damit begnügt, geräuschlos und zurückgezogen an der Erfüllung der ihr gestellten Aufgaben zu arbeiten. Es ist daher in hohem Grade verwunderlich, wenn Benedix sein Buch als eine 'Abwehr' bezeichnet hat und wenn dasselbe in den Kreisen der Dilettanten und Feuilletonisten vielfach als solche aufgefasst wird. Eine Abwehr setzt einen Angriff voraus, der niemals Statt gefunden hat. Man weise doch auch nur Eine Stelle nach, wo der Angriff von der sogenannten Shakespearomanie ausgegangen wäre. Im Gegentheil sieht sich die Shakespeare-Philologie dahin gedrängt, sich ihrer

Haut zu wehren; der Versuch, den ich früher in dieser Richtung gemacht habe, hat jedoch leider nichts gefruchtet.[1] Benedix gleicht dem wackern Ritter von La Mancha, ja er übertrifft ihn noch, insofern er sich die Windmühle — die sogenannte Shakespearomanie — auf die er mit eingelegter Lanze losstürmt, erst für seine Heldenthat aufgebaut und zurechtgezimmert hat. Wer aus dem Kreise der Shakespeare-Philologen hat R. Benedix je etwas zu Leide gethan? Wer von den Shakespeare-Aesthetikern hat sich je um seinen Doktor Wespe, seine Zärtlichen Verwandten und dergl. gekümmert? Aber vielleicht ist es eben diese Nichtbeachtung, welche ihm die Galle erregt hat? Vielleicht war ihm als dramatischem Dichter Shakespeare im Wege? Vielleicht war er wie R. Gottschall innerlich empört über die 'unberechtigte Concurrenz', die von den todten Heroen der dramatischen Poesie dem heutigen Nachwuchse gemacht wird. Vielleicht glaubte er sich wie Gottschall dadurch in seinen Tantièmen benachtheiligt und meinte, dass Shakespeare von den Theaterdirektoren nur desshalb aufgeführt werde, weil sie ihm keine Tantième zu zahlen brauchen. Man darf solche Muthmassungen hegen, seitdem diese Gedanken und Beweggründe von Gottschall mit nackten Worten eingestanden worden sind. War das der Fall, so wird es allerdings erklärlich, wie sich sein Groll und Hass gegen den Shakespeare-Kultus wenden konnte, der die Darstellung Shakespeare's auf unsern Bühnen befürwortet und von der dramatischen Kunst eine so hohe Meinung hegt, dass er lieber den Kaufmann von Venedig, den Julius Cæsar oder den Macbeth über die Bretter gehen sehn will als das Bemooste Haupt oder Birch-Pfeiffereien und Offenbachiaden. Oder hat sich Benedix als ein kleinster Hintersasse unserer grossen Dramatiker dadurch mitgetroffen gefühlt, dass die Shakespeare-Aesthetik Shakespeare als grössten dramatischen Dichter preist und ihn in dieser Eigenschaft nicht bloss über Benedix, sondern auch über Goethe und Schiller stellt? Jedenfalls kleidet er seinen

---

1) S. oben S. 60 fgg.

Aerger in ein patriotisches Gewand und ereifert sich wie alle Dilettanten gewaltig über diesen Punkt; wird doch von dem gesammten Dilettanten-Chor den Shakespeare-Gelehrten wegen dieser Rangordnung Mangel an Patriotismus, wenn nicht gar Verrath am Vaterlande vorgeworfen. Desshalb vorzüglich werden wir mit dem Titel Shakespearomanen und neuerdings (in Lindau's Gegenwart) Shakespearenarren beehrt; desshalb wird Gervinus noch im Grabe mit Füssen getreten; desshalb werden wir im Namen des gekränkten Vaterlandes an den Pranger gestellt. Von einer Widerlegung der Gründe, von einer gewissenhaften Untersuchung ist keine Rede. Was braucht's Gründe? Schlagwörter, unparlamentarische Derbheiten, schlechte Witze, das sind die Waffen, mit denen der Kampf geführt wird, so dass man sich scheuen muss, auf einen solchen Kampfplatz hinabzusteigen. Rümelin allein unterscheidet sich hierin vortheilhaft von seinen Nachtretern, wenngleich seine Vergleichung Shakespeare's mit Schiller und Goethe nicht im Stande ist, die Ergebnisse früherer Forschungen zu erschüttern. Es kann hier nicht die Absicht sein, diese Untersuchungen zu wiederholen oder weiterzuspinnen, und nur zwei Punkte möge mir gestattet sein nochmals hervorzuheben. Schon hundert Mal ist darauf hingewiesen worden, dass Goethe und Schiller selbst Shakespeare über sich gesehn haben, und es wird wol Niemandem beikommen, ihre bezüglichen Aeusserungen für hohle Redensarten zu erklären, die ihnen etwa eine übertriebene Bescheidenheit eingegeben habe. Goethe's Aussprüche sind allbekannt; von Schiller hat erst kürzlich Gödeke in der neuen Ausgabe des Briefwechsels mit Körner einen der schlagendsten veröffentlicht. 'Liebster Freund, so schreibt Schiller in einem bisher ungedruckten Briefe unter dem 5. Oktober 1785 von Dresden an Huber, warum wird mir immer noch so schwindelnd, wenn ich am Enceladus Shakespeare hinaufsehe?' Und das schreibt Schiller im Anschluss an eine Mittheilung über den Fortgang seines Don Carlos, an welchem er eben damals arbeitete. Ein beredtes, noch wenig bekanntes Zeugniss für Shakespeare findet sich auch bei Grillparzer,

der doch ein dramatischer Dichter von ganz andern Schlage als Benedix und Genossen und ein Verehrer Goethe's obendrein war. 'Was ich auf meine poetische Flucht, so schreibt Grillparzer,[1] für Bücher mitnehmen werde, fragst du? Wenig und viel. Herodot und Plutarch. Dazu die beiden spanischen Dramatiker. Und Shakespeare nicht? Shakespeare nicht. Obgleich er vielleicht das Grösste ist, was die neuere Welt hervorgebracht hat: Shakespeare nicht. Er tyrannisirt meinen Geist, und ich will frei bleiben. Ich danke Gott, dass er da ist, und dass mir das Glück ward, ihn zu lesen und wieder zu lesen und aufzunehmen in mich. Nun aber geht mein Streben dahin, ihn zu vergessen. Die Alten stärken mich, die Spanier regen mich zur Produktion an; aber die ersteren stehen zu ferne, die letzteren sind zu rein menschlich, mit ihren Fehlern mitten unter den grössten Schönheiten, mit ihrer häufig nur gar zu weit getriebenen Manier, als dass sie den ächten Quell des wahren Dichters: die Natur, die eigene Anschauungsart, das Individuelle der Auffassung, irgend im Gemüthe beeinträchtigen sollten. Der Riese Shakespeare aber setzt sich selbst an die Stelle der Natur, deren herrlichstes Organ er war, und wer sich *ihm* ergiebt, dem wird jede Frage, an *sie* gestellt, ewig nur *er* beantworten. Nichts mehr von Shakespeare! Die deutsche Literatur wird in seinem Abgrunde untergehen, wie sie aus ihm hervorgestiegen ist. Ich aber will frei sein und selbständig, lieber ein Wurm, der sich selbst sein Blatt sucht, als der Flötenspieler, durch den Vaucanson entzückt.' Zu diesem Bekenntniss ist seitens des Shakespeare-Kultus nur hinzuzufügen, dass Grillparzer Recht hat — und die deutsche Literatur mit ihm — wenn sie frei und selbständig sein und nicht im Abgrund Shakespeare's untergehen wollen; das thut aber der Verehrung Shakespeare's und der Anerkennung seiner unvergleichlichen Grösse keinen Abbruch. Giebt es denn keine andere Wahl als entweder Jemandes Sklave sein oder ihn in den Staub zerren? Schon Lessing hat auch hier das Richtige getroffen. 'Shake-

1) Werke (2. Ausg.) X, 456 fg.

speare, sagt er (Dramaturgie, 2. Theil, 73. Stück), will studirt, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muss uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera Obscura ist; er sehe fleissig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf Eine Fläche projectirt; aber er borge nichts daraus.'

Wie darf man es nun den Shakespeare-Gelehrten zum Verbrechen anrechnen, wenn sie solche Zugeständnisse bestens acceptiren? Und wie kann, um zum zweiten hier zu erwähnenden Punkte zu kommen, auf diesem Felde von Mangel an Vaterlandsliebe die Rede sein? Wir stellen unser Vaterland im Allgemeinen an geistiger Bildung, an sittlicher Tüchtigkeit, an Gewerbfleiss und Kunstschöpfungen gewiss keinem andern nach, aber behaupten wollen, dass unser Volk und nur unseres, weil es das unsrige ist, in allen einzelnen Zweigen des Wissens und Könnens den höchsten Gipfel erklommen habe, das ist nicht Patriotismus, sondern Verblendung. Es sind auch nur die Shakespeare-Dilettanten, die eine so eigenthümliche Auffassung der Vaterlandsliebe proclamiren; in andern Kreisen denkt man gerechter, und es ist beispielsweise kein Berichterstatter der jüngsten Wiener Weltausstellung als unpatriotisch gebrandmarkt worden, dafür dass er den Franzosen im Kunstgewerbe den Vorrang vor uns eingeräumt hat; man hat im Gegentheil seine Gerechtigkeit gegen den Feind gelobt. Wer hat den Engländern schon je den Kultus Händel's als unpatriotisch zum Vorwurf gemacht? Und Händel steht zu ihnen genau in demselben Verhältniss wie Shakespeare zu uns; wie bei uns eine Shakespeare-Gesellschaft, so hat bei ihnen eine Händel-Gesellschaft '*for the production of a superior and standard edition of the works of Handel*' bestanden (1843—1847); es ist mir aber nie zu Ohren gekommen, dass die Vaterlandsliebe ihres Gründers, des bekannten Komponisten Mr Macfarren, oder diejenige ihrer Mitglieder verdächtigt worden wäre. Ich weiss von keinem englischen Zeitungsschreiber, dem der John-Bullismus so sehr zu Kopfe gestiegen wäre, dass er von Händelomanie geträumt hätte. Wenn es für uns eine patriotische Pflicht

sein soll, Goethe und Schiller als Dramatiker über Shakespeare zu stellen, so werden die Engländer, die auf dem Gebiete der schönen Künste andern Nationen anerkanntermassen nachstehen, ihre Tonsetzer über Mozart und Beethoven, ihre Bildhauer über Thorwaldsen und Rauch, ihre Maler über Raphael und Titian stellen müssen. Werden sie das im Ernste thun? Und wenn sie es thun, werden nicht die nämlichen Stimmen, welche uns Shakespeare-Gelehrten die Vaterlandsliebe absprechen zu dürfen meinen, ihnen das als beschränkten und verblendeten Nationaldünkel zum Vorwurf machen? *Non omnia possumus omnes*, und trotz aller Abkanzelungen, um Rümelin's Ausdruck zu wiederholen, wird es wol dabei bleiben, dass Shakespeare der grösste dramatische Dichter ist.

Die deutsche Shakespeare-Forschung stellt übrigens diese Behauptung keineswegs als ein Axiom auf, wie man dem grossen Publikum glauben machen will, sondern sie hat sich redlich bemüht nachzuweisen, worin das wahre Wesen der dramatischen Dichtung und mithin die Grösse Shakespeare's besteht, und in welcher Hinsicht ihm demgemäss der Rang vor unsern eigenen Dramatikern eingeräumt werden muss, wobei die eigenthümlichen Vorzüge der letztern keineswegs übersehen worden sind. Die Widerlegung steht ja jedem offen, aber noch ist darin nichts geleistet worden, was die Sachlage zu ändern vermöchte. Es kommt auch der Shakespeare-Forschung nicht in den Sinn, unsere dramatischen Dichter auf Shakespeare als ein absolutes Muster verpflichten zu wollen, von dem sie keinen Strohhalm breit abweichen dürfen, oder Shakespeare unserm Publikum, insbesondere unserer Frauenwelt, mit Haut und Haar aufzuzwingen. Gewiss ist Shakespeare ein Dichter, der vorwiegend von Männern verstanden und gewürdigt wird und der sich in unbearbeiteter Gestalt für unsere Frauen und Mädchen schon desshalb nicht empfiehlt, weil er durch seine Zoten — um es kurz und derb auszudrücken — ihr Anstandsgefühl verletzt. Es ist gerade dies ein Punkt, der sich den Dilettanten als eine sehr wohlfeile Handhabe für ihre Declamationen darbietet, wobei sie zu

verschweigen pflegen einmal, dass nicht Shakespeare allein, sondern seine ganze Zeit dieser Unart schuldig ist, und zweitens dass gerade Shakespeare es ist, der die reinsten, holdseligsten und desshalb unvergänglichsten Frauencharaktere geschaffen hat. Dass Heine, ein 'ungezogener Liebling der Grazien' gleich Aristophanes, um nichts besser, ja dass selbst Goethe nicht völlig rein dasteht, daran will der Dilettantismus nicht denken — er 'schlägt die Trommel und fürchtet sich nicht.' Heine's Romanzero ist entschieden unanständiger als Shakespeare, und im Faust werden die ärgsten Dinge durch Gedankenstriche nur leicht verdeckt. Ardinghello, Lucinde, die Schriftsteller des zweiten französischen Kaiserthums und manche andere mögen aus dem Spiele bleiben, denn die Gegner könnten erwidern, dass die Sache nicht besser wird, wenn sich auch noch so viele Mitsünder Shakespeare an die Seite stellen lassen sollten. Die Sache ist nur die: die Frauen haben alle diese Dinge gelesen und lesen sie noch, so gut wie sie sich in die abscheulichsten Offenbach'schen Opern drängen, im Vergleich zu denen Shakespeare die Keuschheit selbst ist. Shakespeare ist nie verführerisch, nie lüstern, Offenbach und Consorten sind es immer. Freilich Shakespeare ist nackt, während Offenbach — im eigentlichen und uneigentlichen Wortverstande — Tricots trägt. Der Anstand mag auf diese Weise vielleicht gewahrt werden, was aber der Sittlichkeit grössern Schaden thut, kann nicht zweifelhaft sein. Nichtsdestoweniger bleibt es dabei:

Man darf vor keuschen Ohren das nicht nennen,
Was keusche Herzen nicht entbehren können.

Der Dilettantismus ist wohlwollend genug, Shakespeare in diesem Punkte mildernde Umstände zu Gute kommen zu lassen, die freilich eigenthümlicher Art sind und sich leider nicht stichhaltig erweisen. Er hat nämlich herausgebracht, dass Shakespeare's Theater nicht von anständigen Frauen — ja kaum von ehrbaren Bürgern — sondern nur von der *jeunesse dorée* einer- und dem süssen Pöbel andererseits besucht wurde, abgesehen von den auf Freibillette zuge-

lassenen Literaten. Um den Geschmack dieser theils ausgelassenen, theils rohen Zuhörerschaft, von welcher er abhängig war, zu befriedigen, habe Shakespeare *nolens volens* zu Zoten und Gemeinheiten aller Art greifen müssen, Gemeinheiten, die eben nur möglich gewesen seien, weil das weibliche Element sowohl im Zuschauerraum wie auf der Bühne gefehlt habe, denn die Frauenrollen wurden bekanntlich von Jünglingen gespielt. Ausnahmsweise hätten wohl einige anständige Frauen einmal das Theater besucht, aber nicht anders als maskirt. 'Wenn die jungfräuliche Elisabeth und ihre Hofdamen wirklich solche Zoten gehört, verstanden und an ihnen Gefallen gefunden haben, müssen sie etwas dickfellig gewesen sein.' So schreibt Benedix (S. 142 fgg) Rümelin nach, nur dass der letztere sich einer edlern Sprache bedient. Ein näheres Eingehen auf diesen Punkt ist um so gerechtfertigter, als sich gerade hier mit kurzen Worten schlagend darthun lässt, auf welche Irrwege die dilettantische Halbwisserei führt.

Die jungfräuliche Königin, um mit dieser zu beginnen, ist eine der stärksten *fables convenues*, und es wäre endlich an der Zeit ihr ein Ende zu machen. Zartheit *(delicacy)* war keineswegs Elisabeth's starke Seite, und es ist bekannt, dass sie gelegentlich trotz einem Kutscher fluchte. Sie liess sich herab, den bettlägerigen Grafen Essex in seinem Krankenzimmer zu besuchen und seine Garderobe und Zimmergeräthe ihrer jungfräulichen Inspection zu unterwerfen.[1] Doch das möchte sich allenfalls entschuldigen lassen. Was soll man aber dazu sagen, dass der venezianische und der französische Gesandte in ihrem Vorzimmer warten mussten, während sie mit dem gesunden Essex eingeschlossen war, und sich die Zeit mit der Frage vertrieben, ob ihre Situation besser durch '*tenir la chandelle*' oder '*tener la mula*' bezeichnet werde? Der französische Gesandte erzählte sogar seinem Herrn Kollegen bei dieser Gelegenheit, wie er früher auch dem Grafen Leicester in gleicher Weise die Kerze gehalten

1) S. Select Collection of Old Plays, 1825, IX, 108.

habe.[1] Essex blieb, wie Anthony Bagot im Juli 1587 seinem Vater schrieb, oft die Nächte hindurch bei der Königin und kam erst nach Hause, wenn früh die Vögel sangen, und dem Grafen Leicester liess sie Zimmer neben ihrem Schlafgemache anweisen. Allein auch dies ist das Schlimmste noch nicht. Der englische Kardinal Allen spricht in seiner fulminanten 'Admonition to the Nobility and People of England and Ireland' im Jahre 1588 ganz unverhohlen aus, dass Elisabeth's ausschweifendes Leben der Grund gewesen sei, wesshalb sie nicht habe heirathen wollen, denn das würde nur ein Hemmniss für ihre Zügellosigkeit *(a bridle of her licentiousness)* gewesen sein; den Grafen Leicester habe sie — neben andern — nur desshalb herangezogen, damit er ihren schändlichen Lüsten diene *(only to serve her filthy lust)*. Der Kardinal geht sogar so weit, von einem Kinde der Elisabeth zu sprechen; sie habe die Einwilligung des Parlaments dazu erzwungen, dass Niemand bei ihren Lebzeiten zu ihrem Nachfolger bestimmt werden solle, ausgenommen ihr eigenes natürliches, d. h. uneheliches Kind *(saving the natural, that is to say bastard born child of her own body)*. Für den katholischen Fanatismus, der in diesem Pamphlet besonders grell zu Tage tritt, war Elisabeth's Liederlichkeit allerdings ein halber Glaubensartikel; bis zu welcher Höhe sich dieser Fanatismus verstieg und in welchem Rufe Elisabeth im Auslande wie im eigenen Reiche stand, beweist die Thatsache, dass ein Mitglied der englischen Aristokratie (Sir Francis Englefield?) es wagen durfte, einen angeblichen Sohn der Elisabeth bei ihren Lebzeiten Philipp dem Zweiten vorzustellen, und dass der spanische Hof es nicht für unangemessen hielt, Erkundigungen über denselben einzuziehen; erst als diese ungünstig ausfielen wurde die betreffende Persönlichkeit als Betrüger

---

1) Vergl. Shakespeare-Jahrbuch IV, 293. Die Belegstellen sind mir im Augenblick nicht zur Hand, ich kann aber versichern, dass sie nichts zu wünschen übrig lassen. — Eine Reihe anderer, schwerwiegender Verdachtsgründe hat Gerald Massey (Shakspeare's Sonnets 575—579) aus den Quellen zusammengestellt.

behandelt und entfernt.[1] Kaum minder arg ist die Geschichte, wie die Gräfin Shrewsbury Elisabeth und Maria Stuart eine bei der andern verklatschte — es giebt keinen edlern Ausdruck dafür.[2] Der gefangenen Maria sagte sie ein unerlaubtes Verhältniss mit ihrem eigenen Gemahl, dem Grafen Shrewsbury, nach, so dass Elisabeth denselben sofort seines Aufseher-Amtes über die gefangene Königin enthob; sogar in der Grabschrift des Grafen wird hierauf Bezug genommen und nachträglich Verwahrung gegen eine solche Verleumdung eingelegt. Maria Stuart war darüber so aufgebracht, dass sie desshalb einen Brief an Elisabeth richtete, in welchem sie ihr mittheilt, was ihr die Gräfin Shrewsbury über Elisabeth's Verhältniss zu Leicester, Hatton, dem Grafen Oxford und andern Unterthanen wie auch zu dem Gesandten des Herzogs von Anjou, Monsieur Simier, und zu diesem Herzoge selbst erzählt habe; unter der wiederholten Versicherung, dass sie (nämlich Maria) nicht daran glaube, rückt sie der Elisabeth die skandalösesten Dinge vor, so skandalös, dass man sie gar nicht nacherzählen kann. Weibliche Eifersucht, Verleumdung und katholischer Fanatismus sind dabei nicht zu verkennen, und ein unparteiischer Historiker kann sich nicht ohne Weiteres in dieser Sache auf Maria Stuart's Standpunkt stellen. Kann er sich aber ohne Weiteres auf Shakespeare's Standpunkt stellen, der Elisabeth in Heinrich VIII (V, 4) als '*a pure soul*' und '*a most unspotted lily*' preist? Gewiss eben so wenig. Zu der conventionellen Schmeichelei, welche Elisabeth als einen ihr schuldigen Tribut einforderte, gehörte auch die Lobpreisung ihrer Jungfräulichkeit, und das Höchste, was sich bezüglich der von Shakespeare ihr deswegen dargebrachten Huldigung behaupten lässt, ist, dass er an die der Königin zur Last gelegte Ausschweifung nicht glaubte oder nicht darum wusste. Dass sie durch die Verheirathung ihrer Günstlinge so unjungfräulich aufgebracht zu werden

---

1) Froude, History of England (1870) XI, 2 fg. — Auch im Athenæum 1873, I, 90 ist von einem Sohn der Elisabeth die Rede.

2) Halpin, Oberon's Vision 70 fgg.

und sie desshalb mit strengen Strafen zu belegen pflegte, konnte ihm freilich nicht verborgen sein, und das war an sich schon verdächtigend genug. Es könnte fast scheinen, als hätten sich in Bezug auf den Glauben an die Tugendhaftigkeit der Königin zwei Parteien gegenüber gestanden, die sich als Virginisten und Anti-Virginisten bezeichnen liessen. Welcher Partei die Dichter angehörten und angehören mussten, liegt auf der Hand. Wie so oft liegt auch hier wol die Wahrheit in der Mitte, und Byron hat vermuthlich das richtige Schlagwort getroffen, wenn er im Don Juan IX, 81 Elisabeth als '*half-chaste*' bezeichnet, wenigstens stimmt damit das Urtheil überein, das der geistvolle und besonnen abwägende Historiker Green über sie fällt.[1] Wenn wir auch Elisabeth nicht das Schlimmste zutrauen, sondern wohlwollend von ihr denken wollen, so ist doch so viel ganz sicher, dass sie um alle diese Geschichten wusste, dass sie mit Dingen vertraut war, mit denen eine Jungfrau nicht vertraut sein soll, dass sie in ihrem Herzen und Sinn nicht keusch, rein und jungfräulich war, sondern im Gegentheil wollüstige Neigungen hegte. Der Wahrheit dieser Charakteristik werden sich schliesslich selbst die Shakespeare-Dilettanten nicht verschliessen können, und das reicht für den Zweck, den wir hier im Auge haben, vollkommen aus. Denn wer kann sich nach allem dem einbilden, dass sich Elisabeth vor Shakespeare's Zoten

---

1) J. R. Green, A Short History of the English People (London 1875) 363: '*Her levity, her frivolous laughter, her unwomanly jests gave colour to a thousand scandals. — Of womanly reserve or self-restraint she knew nothing. No instinct of delicacy veiled the voluptuous temper which had broken out in the romps of her girlhood, and showed itself almost ostentatiously throughout her later life. Personal beauty in a man was a sure passport to her liking. She patted handsome young squires on the neck when they knelt to kiss her hand, and fondled her "sweet Robin", Lord Leicester, in the face of the court.*' Mit Einem Worte, Elisabeth war auch in Beziehung auf Sinnlichkeit ihres Vaters Tochter — und ihrer Mutter Tochter dazu. Auf S. 366 spricht Green geradezu von '*her immorality*'; dasselbe Prädikat giebt er S. 473 ihrem Hofe und auf S. 368 berichtet er, wie sie Maria Stuart um ihren Sohn beneidet habe. (1876)

gefürchtet habe? Die Damen ihres Hofes und der Aristokratie überhaupt bedürfen keiner weitern Schilderung; nur an die bekannte Lady Penelope Rich mag beispielshalber erinnert werden. Und trotzdem will uns Rümelin einreden, dass es ein 'Frevel' gegen 'das puritanische Zeitalter der jungfräulichen Königin' sei, zu glauben, eine gebildete Frau habe solche Reden führen können wie Beatrice in 'Viel Lärmen um Nichts', als der Fürst bezüglich des Witzgefechts zwischen ihr und 'Bertrand' sagt, sie sei ihrem Gegner unterlegen und sie erwidert, 'da müsste sie ja Affen zur Welt bringen.'[1] Die Verbindung des puritanischen Zeitalters mit der jungfräulichen Königin mag auf sich beruhen bleiben.

Die Frage, in wie weit das Fehlen des weiblichen Elements auf Shakespeare's Bühne dem Anstandsgefühl Eintrag gethan haben könnte, dürfte eine weitgreifende Untersuchung erfordern, die voraussichtlich mit einem winzigen Ergebniss abschliessen möchte. So viel hat jedoch die Erfahrung reichlich gelehrt, dass die Darstellung weiblicher Rollen durch Frauen, wie naturgemäss auch an sich, doch für die Sittlichkeit der Bühne oder selbst der dramatischen Poesie von höchst zweifelhaftem Erfolg gewesen ist. Jedenfalls ist erst dadurch der Sinnenkitzel und die Ausstellung des Fleisches auf der Bühne herbeigeführt worden. Ob die Unanständigkeiten gesprochen, gesungen oder getanzt werden — gleichviel. Warum will man denn immer nur Shakespeare deswegen zu Leibe gehen? Warum nehmen denn die Shakespeare-Dilettanten und das Publikum beispielsweise niemals Anstoss daran, wenn im Don Juan Zerline's schönstes Stündchen naht, und sie aus der Laube ihr Hülfsgeschrei erschallen lässt?

1) Beiläufig bemerkt ist auch Rümelin's Art zu citiren durchaus dilettantisch. Der angebliche Bertrand ist kein anderer als der bekannte Benedick. Don Pedro sagt auch nicht, Beatrice sei Benedick unterlegen, sondern im Gegentheil, sie habe ihn untergekriegt *(put him down)*. Beatrice'ns Antwort endlich lautet: 'Ich wollte nicht, dass er mir das thäte, gnädiger Herr, ich möchte sonst Narren (nicht Affen!) zu Kindern bekommen.' Viel Lärmen um Nichts II, 1.

Dass ehrbare Frauen das Shakespeare'sche Theater gar nicht oder doch nur ausnahmsweise besuchten, ist ein stehender Glaubensartikel bei den Shakespeare-Dilettanten geworden; Glaubensartikel in der That, denn das Wissen spielt eine sehr untergeordnete, wenn überhaupt eine Rolle dabei, und einer schreibt es immer dem andern nach; Benedix schwört *in verba* Rümelin's und irgend ein namenloser Feuilletonist wieder *in verba* Benedix'ens. Für die Dilettanten ist es ganz vergebens gewesen, dass die unparteiischen und gründlichen Untersuchungen sowohl der englischen wie der deutschen Shakespeare-Gelehrten gerade über diesen Gegenstand ein so klares Licht verbreitet haben, als man nur wünschen kann und als hinreichend ist, jeden nicht absichtlichen Zweifel auszuschliessen. Wiederholung der alten Beweisgründe, ja selbst neue Beweisgründe werden daher schwerlich bei ihnen verfangen, und dennoch muss man immer wieder darauf zurückkommen; dass Rümelin das als 'schulmeisterliche Abkanzelung' verächtlich bei Seite schiebt, thut nichts zur Sache — er wäre ja kein Dilettant, wenn er der Belehrung zugänglich wäre. Also — ehrbare Frauen, auch City-Frauen, gingen in der That in's Theater und nicht bloss ausnahmsweise, sondern sie bildeten einen stehenden Theil des Theaterpublikums. Wir haben dafür die klarsten und unwiderleglichsten Zeugnisse. Hat denn Rümelin den Epilog zu Heinrich VIII vergessen, oder reicht sein Gedächtniss nur so weit als seine vorgefasste Meinung? 'Das einzige Glück, sagt der Dichter,

> Auf das wir rechnen können für dies Stück
> In diesem Zeitpunkt, ist allein zu bau'n
> Auf das nachsicht'ge Urtheil guter Frau'n,
> Wie hier wir eine zeigten. Lächelt ihr
> Und sagt: 'Ganz hübsch!' gleich für uns haben wir
> Die besten Männer. Schlimm ist's, stehn sie fern,
> Wenn ihre Damen rufen: Klatscht, ihr Herrn!'

Im Prolog zu Epicœne oder The Silent Woman giebt B. Jonson folgende Schilderung des, alle Stände umfassenden Theaterpublikums — ich bitte die Herren Dilettanten um

Entschuldigung, dass ich in Ermangelung einer Uebersetzung das Original citire:

The poet prays you then, with better thought
To sit; and, when his cates are all in brought,
Though there be none far-fet, there will dear-bought,
Be fit for ladies: some for lords, knights, 'squires;
Some for your waiting-wench, and city-wires;
Some for your men, and daughters of Whitefriars.

Ganz in Uebereinstimmung damit steht die Schilderung, welche Jonson in seinen Commendatory Verses zu Fletcher's Faithful Shepherdess entwirft:

The wise, and many-headed bench, that sits
Upon the life and death of plays and wits,
(Compos'd of gamester, captain, knight, knight's man,
Lady or pucelle, that wears mask or fan,
Velvet, or taffata cap, rank'd in the dark
With the shop's foreman, or some such brave spark
That may judge for his sixpence) had, before
They saw it half, damn'd thy whole play, and more.

Auch im Prolog zu Every Man in his Humour werden die '*gentlewomen*' als Zuschauerinnen ausdrücklich erwähnt, und in The Devil is an Ass (I, 3) beschreibt Fitzdottrel seiner Frau, wie er sich im Theater niedlich zu machen und durch sein Kostüm und sein Benehmen Aufsehen zu erregen pflegt; er schliesst:

The ladies ask, who's that? for they do come
To see us, love, as we do to see them.

Die Reihe solcher Beweisstellen lässt sich ohne Schwierigkeit vermehren.[1] Was die Masken angeht, hinter denen sich anständige Frauen nach der Annahme der Dilettanten vor den unanständigen Theaterbesuchern wie vor den unanständigen Reden in den Stücken verbergen mussten, so zeigt uns die angeführte Stelle aus dem Lobgedicht auf The Faithful Shepherdess, dass sich die Damen statt der Maske ebensowohl auch des Fächers bedienten — gerade wie heutzutage. Dass die Masken keineswegs zu dem

1) Vergl. u. a. den Epilog zu 2 K. Henry IV. Malone's Shakspeare by Boswell (1821) III, 151. Elze, William Shakespeare 250. (1876)

beregten Zwecke erfunden waren, beweist schon der Umstand, dass auch unanständige Theaterbesucherinnen — *women of the town* — häufig Masken trugen.[1] Es kam sogar vor, dass die Darsteller weiblicher Rollen mit Masken versehen waren, wie sich u. a. aus einer bekannten Stelle im Sommernachtstraum (I, 2) ergiebt. Flaut weigert sich die Thisbe zu spielen, weil er schon einen Bart kriegt, worauf Squenz erwidert: 'Das ist alles eins! Ihr sollt's in einer Maske spielen, und ihr könnt so fein sprechen, als ihr wollt.' Was aber der Sache die entschiedenste Wendung giebt, ist, dass man sich der Maske keineswegs bloss im Theater, sondern auch anderwärts, selbst auf der Strasse bediente. Die Dilettanten hätten das schon aus den beiden Veronesern (IV, 4) lernen können, wo Julia sagt:

> Doch seit sie nicht nach ihrem Spiegel fragt,
> Seit sie den Sonnenschutz, die Maske, wegwarf,
> Hat ihr die Luft gedörrt die Rosenwangen
> Und des Gesichtes Lilienweiss versengt,
> Dass sie so braun geworden ist wie ich.

Das Maskentragen war eben eine, vermuthlich aus Venedig herübergekommene Mode, die von den Damen und Bürgerfrauen sich bis auf die niedern Stände herab erstreckte. Die folgende Stelle aus Heywood's 'If you know not me, you know nobody' (1606 erschienen) schliesst jeden Zweifel aus: '*Then, your mask, silk lace, washed gloves &c. are as common as coals from Newcastle: — a dairy wench will not ride to market to sell her buttermilk, without her mask and her busk.*' So bricht die von den Dilettanten auf den Gebrauch der Masken aufgebaute Theorie in Nichts zusammen. Es ist genau dasselbe, als wenn in Zukunft Jemand behaupten wollte, unsere Damen hätten nicht anders als mit Fächern in's Theater gehen können, und wenn er daraus Schlüsse auf die Moralität unserer Damen und unseres Theaters ziehen wollte.[2]

---

1) Malone's Shakspeare by Boswell (1821) III, 116 fgg.

2) Vergl. über die Masken ferner Harrison, Description of England ed. Furnivall p. LXIII. Drake (Paris 1838) 393. Rye, England as seen by Foreigners 73. — Karl Fulda (William Shakespeare. Eine neue Studie &c.

Es bleibt nach allem nichts weiter übrig als uns darein zu finden, dass die Frauen der Elisabethanischen Zeit dem Motto '*Naturalia non sunt turpia*' häufig in einer Ausdehnung huldigten, die unserm heutigen Anstandsgefühl unbegreiflich und unerträglich ist, wobei freilich die oft hervorgehobene Nicht-Identität von Anstand und Sittlichkeit nicht übersehen werden darf. Ein Zug, der diese Thatsache in besonders hellem Lichte erscheinen lässt, mag zur Vervollständigung des Bildes hier noch eingeschaltet werden. Elisabeth's Mutter wird allgemein nicht nur wegen ihrer ausserordentlichen Schönheit, sondern auch wegen ihrer feinen Sitte und Anmuth gepriesen. Von dieser anmuthigen und feingesitteten Königin berichtet der gleichzeitige Chronist Hall, ohne etwas Auffälliges darin zu finden, dass bei ihrem Krönungsmahle die Gräfinnen von Oxford und Worcester neben ihrem Stuhle standen und ihr während des Essens ein feines Tuch vor das Gesicht hielten, 'wenn sie Lust hatte zu spucken oder sonst nach ihrem Gefallen zu thun', während unter dem Tische zu ihren Füssen die ganze Zeit hindurch zwei Kammerfrauen *(gentlewomen)* sassen. [1] Was diese Kammerfrauen da unten zu thun hatten, mögen sich die geneigten Dilettanten selbst klar machen. Und solche Damen sollen vor den Natürlichkeiten und den darauf beruhenden Witzen der dramatischen Dichter entsetzt geflohen sein? Für sie soll zwischen der *jeunesse dorée* und dem süssen Pöbel im Shakespeare'schen Theater

---

Marburg 1875, S. 39) hat seitdem herausgebracht, dass ehrbare Frauen, wenn sie ins Theater gehen wollten, nicht nur Masken, sondern auch 'männliche Kleidung' tragen mussten. Von einem Beweise ist natürlich keine Rede, und den innern Widerspruch, dass ehrbare Frauen keine Männerkleider anlegen, hat der Verfasser nicht herausgefühlt. Der Dilettantismus gleicht aber der Kirche — er hat einen guten Magen, der auch das Unglaubliche verdaut. (1876)

1) Vergl. hierzu Estienne Perlin (Description des Royaulmes d'Angleterre et d'Ecosse, 1558) bei Harrison, Description of England ed. Furnivall p. LXVII: '*Quant à leurs maniere de vivre, ilz sont quelque peu incivilz; car iceux routent à la table sans honte et ignominie, et fussent ilz en la presence de plus grand seigneur qu'il fust.*' Vergl. Harrison's Description ed. Furnivall XLI, note. (1876)

kein Platz gewesen sein? Dass das Gegentheil schon durch die vier- bis sechsfache Abstufung der Plätze und ihrer Preise hinlänglich klar gemacht wird, braucht gar nicht weiter hervorgehoben zu werden.

Bei der Erörterung dieser Frage hätte übrigens Rümelin seine Aufmerksamkeit nicht bloss auf London richten sollen. Es ist eine allgemein bekannte Thatsache, dass die Schauspielertruppen auch die Provinzen bereisten und in den kleinen Städten wie auf den Schlössern der Aristokratie spielten. Wo kamen nun dort (z. B. in Stratford) die *jeunesse dorée*, der Pöbel und die Literaten her, aus denen Rümelin das Publikum bestehen lässt? Wer füllte hier den Zuschauerraum, wenn die Frauen ausgeschlossen waren? Und mussten sich etwa auf den Edelsitzen die Frauen in die innersten Gemächer zurückziehen, wenn die Schauspieler in der Halle die Neuigkeiten aus der Residenz zum Besten gaben? Da wären die Frauen wie die Schauspieler zu bedauern gewesen. Die Aufführung des Mordes des Gonzago im Hamlet giebt uns ohne Zweifel ein treues Bild einer Aufführung bei Hofe oder auf einem Grafenschlosse und dieser Aufführung wohnen bekanntlich auch die Damen des dänischen Hofes bei. Benedix (S. 143) stellt die Vermuthung auf — zu Ehren Elisabeth's! wie er sagt —, dass man in den Darstellungen bei Hofe 'die gröbsten Dinge weggelassen hat.' Das ist möglich und wer kann Möglichkeiten leugnen? Gut ist's aber doch, dass eine solche Vermuthung nicht von einem Shakespeare-Gelehrten ausgegangen ist, denn in diesem Falle würden Benedix und Genossen die ersten gewesen sein, über die unberechtigten, haltlosen Conjecturen herzufallen, mit denen die Shakespearomanen zum Aerger der Dilettanten ihre Schriften anfüllen. Nun, die Shakespearomanen haben wenigstens gelernt, keine Conjecturen aufzustellen, die nicht mit Gründen unterstützt sind. [1]

---

1) Allerdings findet sich, wovon Benedix freilich keine Ahnung gehabt hat, in Stephen Gosson's School of Abuse (ed. Arber 37) folgende Aeusserung: *they* (viz. the players) *seeke not to hurte, but desire to please: they have*

So zeigt sich von allen Seiten, zu wie irrigen Ergebnissen die ungenügende Sachkenntniss und schiefe Auffassung der Dilettanten in diesem Punkte geführt hat, und wie der Dilettantismus nothwendig zur Gegnerschaft wird. Hätten sich die Dilettanten am ruhigen, unbefangenen Genusse genügen lassen, so würden sie nicht Tadel auf Shakespeare und sein Theater gehäuft haben, den diese in keiner Weise verdienen. Dem Leser möge dieses Eine Beispiel genügen, um daraus Schlüsse auf das Uebrige zu ziehn; denn dieselbe Halbheit des Wissens und dieselben daraus hergeleiteten irrthümlichen Schlussfolgerungen, dieselbe Verschiebung der thatsächlichen Verhältnisse wie der kritischen Grundlagen zieht sich durch Rümelin's ganze Schrift hindurch. Die vollständige Widerlegung und Berichtigung würde freilich, wie schon Bodenstedt mit Recht bemerkt hat, ein nicht minder umfängliches Buch erfordern als das Rümelin'sche selbst ist — und würde doch vergeblich sein. Darum mögen nur noch ein paar einzelne Punkte herausgegriffen werden, die gerade am Wege liegen und keine langathmige Auseinandersetzung nöthig machen.

Eine unrichtige Thatsache ist es, wenn Rümelin (S. 11) sagt, an Sonntagen sei nicht gespielt worden. Wer Malone's Historical Account of the English Stage [1] gelesen hat, weiss, dass es von Hause aus gerade die Sonn- und Festtage waren, an denen die Aufführungen Statt fanden und sich des grössten Zulaufs erfreuten. Allerdings wurden im Jahre 1580 und später unter Jakob I. Verbote gegen die Sonntags-Aufführungen erlassen, allein es ist durch unzweifelhafte Zeugnisse nachgewiesen, dass dieselben keineswegs zu allgemeiner und bleibender Geltung gelangten, und dass vielmehr Elisabeth und Jakob selbst zu den ersten gehörten, die sich darüber hinwegsetzten. Damit fallen dann wieder

---

purged their comedyes of wanton speaches; es mag jedoch damit nicht viel auf sich gehabt haben, denn Gosson fährt fort: *yet the corne whiche they sell, is full of cockle.* (1876)

1) Malone's Shakspeare by Boswell (1821) III, 145 fgg. Vergl. Collier, H. E. Dr. P. III, 417. Hawkins, Origin of the English Drama III, 348.

die von Rümelin aus der angeblichen Thatsache hergeleiteten Folgerungen zu Boden. Wenn auch das Theater am Sonntage — wie überhaupt — den Puritanern ein Greuel war, so waren doch die Puritaner nur erst eine Partei und noch nichts weniger als die Hauptmasse und der Kern des englischen Volkes. Wie sich die Dinge nach Shakespeare's Tode gestalteten, geht uns hier nichts an.

Noch schlimmer ist es, dass sich Rümelin auch in der neuen Auflage auf das unechte Schreiben Southampton's beruft, trotzdem er von Bodenstedt desshalb zurechtgewiesen worden ist (Shakespeare-Jahrbuch II, 375). Er hat zwar die von Bodenstedt speciell namhaft gemachte Stelle gestrichen (1. Aufl. S. 19 fg.), hat aber das andere Citat (2. Aufl. S. 11 fg.) unverändert stehen lassen, wie er sich auch noch S. 25 darauf stützt. Eben so wenig hat er die angeblichen Citate aus Thomas Nash (S. 19) getilgt oder auch nur ihre Quelle angegeben, wiewohl ihm Bodenstedt mit Recht vorgehalten hat, dass diese Stellen den Shakespeare-Gelehrten unbekannt sind. Dass heisst wirklich die Unbelehrbarkeit weit treiben. Selbstverständlich sind die aus solchen Beweismitteln gezogenen Schlüsse ohne jeden Werth. [1]

Einer trefflichen Argumentation begegnen wir auf S. 18. 'Shakespeare's Dramen, so belehrt uns der Verfasser, waren zu seinen Lebzeiten wirklich (!) zum grossen Theil noch gar nicht gedruckt, oder nur in schlechten, ohne Wissen und Willen des Verfassers ausgegebenen Heften voll Druck- und andern Fehlern, mehr zur Benützung für andere Theater als für's grosse Publikum; sie konnten also überhaupt nicht gelesen, sondern nur im Theater gehört werden.' Sehr richtig — was nicht gedruckt war, konnte nicht gelesen werden — oder doch nur in Abschriften. Warum nicht Shakespeare's sämmtliche Stücke bei seinen Lebzeiten ge-

1) Eine unrichtige Angabe ist es auch (S. 23), dass das jüdische Gesetz die Todesstrafe auf Verleugnung des Geschlechts durch Verkleidung gesetzt habe; im Pentateuch (5 Mos. 22, 5) ist die Sache allerdings als ein Greuel verboten, aber von der Todesstrafe steht nichts da, überhaupt wird keine bestimmte Strafe dafür angedroht.

druckt wurden, erklärt sich aus den bekannten Theaterverhältnissen, und man darf sich nicht wundern, dass so wenige, sondern im Gegentheil, dass so viele Quartausgaben erschienen sind. Dass aber die vierzehn gedruckten Stücke 'mehr zur Benützung für andere Theater als für's grosse Publikum' bestimmt waren, davon möchte der Verfasser kaum seine Mit-Dilettanten, geschweige die Kenner überreden können. Wozu hätten die gedruckten Stücke — die Quartausgaben — den andern Bühnen dienen sollen, da sie von denselben bekanntlich nicht aufgeführt werden durften? Und wie hätten die Theater den für die damalige Zeit ausserordentlich beträchtlichen Vorrath der verschiedenen Ausgaben verbrauchen sollen — sie hätten denn die Bühne oder die Logen damit tapezieren müssen. Neil (Shakespere, a Critical Biography 59) hat berechnet — und man kann ihm leicht nachrechnen — dass bis zu Shakespeare's Tode insgesammt 60—65 Einzelausgaben seiner Dramen und Gedichte erschienen sind. Nehmen wir nur 60 an und berechnen wir die Stärke der jedesmaligen Auflage auf nur 300 Exemplare, so ergiebt das eine Gesammtzahl von nicht weniger als 18,000 Exemplaren! Wenn das nicht ein Argument für die Volksthümlichkeit Shakespeare's und seinen Ruhm bei den Zeitgenossen ist, so weiss ich's nicht. Erwägen wir ferner, dass die Stücke von Ben Jonson, von Marlowe, von Heywood, von Beaumont und Fletcher und den zahlreichen andern Dramatikern gleichfalls in unzähligen Einzelausgaben verbreitet waren, so werden wir die Klage Prynne's im Histrio-Mastix nicht sehr übertrieben finden, dass binnen zwei Jahren 40,000 Exemplare von Schauspielen verkauft worden seien, besser gedruckt und mehr gesucht als Bibeln und Predigten. Und wo sind alle diese Exemplare geblieben? Nach Rümelin's Darstellung müssen sie, abgesehen von dem Kreise der Literaten und Schriftsteller selbst, sämmtlich von der *jeunesse dorée* verbraucht worden sein, da der theaterbesuchende Pöbel, die Bedienten, Matrosen, Dirnen &c. doch nur zum kleinsten Theile des Lesens kundig gewesen sein wird. Die adlige Jugend muss danach eine ungleich grössere Lesefreundin und Bücher-

käuferin gewesen sein als sie sich heutigen Tages dessen rühmen kann. Denn das wird Rümelin nimmermehr zugeben, dass ein Löwenantheil an diesen, schon ihrer Ausstattung und ihrem Preise nach für die mittleren Schichten der Gesellschaft bestimmten Quartausgaben in die Hände des Bürgerstandes gekommen ist.

Unterstützt wird diese letztere Annahme überdiess durch einen statistischen Blick auf den Theaterbesuch zu Shakespeare's Zeit. Wie Collier [1] wahrscheinlich macht, fassten die Theater durchschnittlich 4—500 Personen. Nehmen wir nun an, dass im Anfange des 17. Jahrhunderts zehn Theater in London in Thätigkeit waren, so ergiebt das ein tägliches Gesammtpublikum von 4—5000 Personen bei einer Einwohnerzahl von 150,000 Seelen, so dass also je der dreissigste Einwohner ein täglicher Theaterbesucher war. Rümelin schildert uns nun zwar Shakespeare's London als eine Grossstadt, deren Bevölkerung bereits auf eine halbe Million gestiegen sei (S. 12), allein der Beweis für diese Zahlenangabe dürfte ihm nicht minder schwer fallen als der für manche andere Behauptung; mir wenigstens sind darüber nur die Angaben bekannt, die wir den Berichten der venezianischen Gesandten verdanken. Giovanni Michele giebt unter der Regierung der blutigen Marie die Bevölkerung Londons auf 150,000 oder nach einer andern Handschrift seines Berichts auf 180,000 an, und sie müsste mit beispielloser Schnelligkeit gestiegen sein, wenn wir dem Berichte Marc Antonio Correr's trauen sollten, der sie um 1610 auf 300,000 Einwohner schätzt. [2] Die Wahrheit wird wohl wie gewöhnlich in der Mitte liegen. Wäre die letztere Angabe richtig, so wäre also nur je der sechzigste Einwohner ein täglicher Theatergänger gewesen, was jedoch allem Vermuthen nach hinter der Wirklichkeit zurückbleiben

1) Nash, Pierce Pennilesse p. VI. Vergl. Malone's Shakspeare by Boswell (1821) III, 150.

2) Mit dieser letztern Angabe stimmt allerdings auch eine dritte Schätzung vom Venetianer Molino (aus dem Jahre 1607) überein. S. Raumer's Beiträge I, 606 und 624. (1876)

dürfte. An der halben Million fehlt auf alle Fälle noch sehr viel.

Diese und ähnliche Verhältnisse und noch weit mehr, den innern Entwickelungsgang des englischen Schauspiels hätte Rümelin erwägen und studieren sollen, ehe er es unternahm, dem Shakespeare'schen Theater den Charakter einer Nationalbühne ('ähnlich der altgriechischen, der spanischen oder auch der modernen französischen') abzusprechen und ihm 'eine Sonderstellung abseits von der grossen, Zeit und Volk beherrschenden Strömung, aber doch nicht ohne Zusammenhang mit ihr' anzuweisen (S. 16). Auf seine Schilderung der unablässigen Verfolgungen, denen Shakespeare's Theater seitens des Staats, der Kirche und der Gemeinden ausgesetzt gewesen sein soll, lässt sich hier so wenig näher eingehen wie auf seine Erörterungen über die Stellung, welche der Bürgerstand in Wirklichkeit und dem entsprechend in Shakespeare's Dramen einnahm. Auch die Vergleichung Shakespeare's mit Goethe und Schiller kann keiner nähern Betrachtung unterzogen werden. Ich kann nur wiederholen, was Bodenstedt gesagt hat und was ich durch die obigen Beispiele zu erhärten versucht habe, dass 'nicht ein einziger auf Treu' und Glauben zu nehmender Satz sich in Rümelin's Buche findet; alle Thatsachen sind unbarmherzig verdreht oder auf den Kopf gestellt. Es ist als hätte ein Kakodämon den Verfasser getrieben, immer nur aus gefälschten oder trüben Quellen zu schöpfen, mit sorgfältiger Umgehung der wirklich beglaubigten Nachrichten.'

Was für eine ästhetische Kritik sich auf solchen Unterlagen aufbauen lässt, ist unschwer zu begreifen. Nur an Einer Stelle hat sich Rümelin einer Ahnung der wahren Kritik, wie ich sie im Eingange im Gegensatze zum Dilettantismus charakterisirt habe, nicht erwehren können, nämlich in Bezug auf den Hamlet. 'Mit der Erklärung des Hamlet, sagt er S. 90, wird man schwerlich je zurecht kommen, wenn man nicht schon den ganzen Dichter, die äussern Bedingungen, die innern Eigenthümlichkeiten seiner Dichtungsweise kennt, wenn man nicht weiss, welchen Hörerkreis er dabei im Auge hatte, um welche Wirkungen es

ihm zu thun ist &c. &c. Wer mit richtigen Vorstellungen hierüber an das Drama herantritt, der wird zum Voraus vor vielen Irrwegen bewahrt bleiben, in welche sich die meisten deutschen Ausleger desselben verloren haben.' Heisst das nicht die Nothwendigkeit des Fachwissens fühlen und eingestehen, gegen das Rümelin und seine Hintersassen so heftig ankämpfen? Oder glaubt Rümelin, dass der Dilettantismus oder die Benedix'sche Mittelstufe der Bildung diese mannichfachen und schwer erfüllbaren Erfordernisse in sich vereinigen? Und warum soll man nur beim Hamlet nicht anders zurecht kommen? Verhält es sich mit den andern Stücken um ein Haar anders? Wider Wissen und Willen — weil er auf diesem Punkte selbst ein Fachwissen zu besitzen glaubt — spricht Rümelin hier seiner eigenen Kritik wie der seiner Gesinnungsgenossen das Urtheil, denn gerade das, was er hier zuzugestehen nicht umhin kann, ist es, was die Shakespeare-Forschung verlangt, wenn sie nur die Kenner zum Mitreden für berechtigt hält. Sich diese Kennerschaft zu erwerben ist ja niemandem verwehrt, und jeder, der sich als Kenner ausweist, ist den Shakespearomanen willkommen. Wie wenig aber Rümelin selbst die bezüglich des Hamlet von ihm an die Kritik gestellten Anforderungen zu erfüllen vermag, das zeigt sich fast auf jeder Seite. In Folge dessen verwickelt er sich auch häufig in Widersprüche. Während er die Shakespearomanen zurechtweist, dass sie Shakespeare als Dramatiker über Goethe und Schiller stellen, bekennt er doch selbst (S. 62), dass Shakespeare 'in der Gabe, eine bunte Reihe der eigenthümlichsten Gestalten lebensvoll vor uns hinzustellen und uns durch die Macht des beflügelten Wortes zur Nachbildung seiner Visionen zu nöthigen, vielleicht der erste aller Dichter ist.' Er stellt ihm darin nur Goethe an die Seite — nicht über ihn. Auf S. 35 erklärt er Shakespeare's 'Meisterschaft in der Technik des Dramas, die er seiner reichen und täglichen Bühnenerfahrung als Schauspieler, Regisseur, Zuschauer, und dem beständigen Umgang mit Schauspielern und Literaten verdankte, für eine seiner hervortretendsten, in dem Freytag'schen Buch (über die Technik

des Dramas) treffend nachgewiesenen Eigenschaften.' Und doch sucht er dem Dichter überall wegen seiner mangelhaften Komposition, ungenügenden Motivirung, übermässigen Anwendung der Episoden &c. am Zeuge zu flicken, während sich die Shakespeare-Forschung bemüht, folgerichtig zu sein und das Lob, das sie mit der einen Hand ertheilt, nicht wieder mit der andern zu nehmen. Dem Shakespeare-Kultus, obwohl er ihm als sein Fundament nur 'die unausbleibliche Wirkung der eminentesten dichterischen Naturgabe' zuerkennt, prognosticirt Rümelin (S. 225) eine eben so lange Dauer als der Bildung des deutschen Volkes selbst. Und doch ist er nirgends mit seinen Aeusserungen und Ergebnissen zufrieden. Rümelin vergreift sich mit seiner Kritik sogar an Partieen, welche anerkanntermassen zu Shakespeare's Glanzpunkten gehören, wie beispielsweise an seinen Darstellungen des Wahnsinnes, und Benedix (S. 282) hat ihm auch darin nachgeschrieben. Wie kann man ihm Recht geben, wenn er Lear's Wahnsinn in die Kategorie des unheilbaren stellt und behauptet, dass 'nur der Tod Lear und uns erlösen kann?' Lear wird ja geheilt, und eben diese Heilung ist ein mit Recht bewundertes dramatisches Meisterstück. Ob Ophelia heilbar gewesen sein möchte, steht dahin, aber derselbe Zweifel drängt sich auch bei Gretchen auf, welche Rümelin als die vorzüglichste, ja als die einzige zulässige Wahnsinnsrolle in der ganzen dramatischen Literatur preist. Den Wahnsinn, 'bei welchem das Bewusstsein völlig und unwiederbringlich entschwunden erscheint und der Faden in der Folge der Vorstellungen gar nicht mehr zu fassen ist', bezeichnet Rümelin als Krankheit, die 'nicht mehr auf die Bühne gehört, so wenig als es dem Dichter zusteht, uns Fälle von Epilepsie und Veitstanz vorzuführen oder an einem Verwundeten den Hundskrampf ausbrechen zu lassen.' Rümelin — 'mag ruhig sein'; dergleichen ist weder Shakespeare in den Sinn gekommen, noch auch von dem ärgsten Shakespearomanen für die Poesie in Anspruch genommen oder vertheidigt worden. Nur sollte Rümelin seinen Bannstrahl gegen Krankheit auf der Bühne nicht bloss gegen Shakespeare, sondern auch

gegen den Philoktet und die schwindsüchtige Marie Beaumarchais schleudern. Bei keinem der Geisteskranken, die uns Shakespeare vorführt, erscheint das Bewusstsein so völlig und unwiederbringlich entschwunden, dass nicht ein Faden in der Folge ihrer Vorstellungen zu fassen wäre, vielmehr ist gerade in diesem Punkte die beispiellose Wahrheit und Kunst Shakespeare's nicht nur von den Aesthetikern, sondern auch von den Irrenärzten mit einstimmiger Bewunderung anerkannt worden. Ist es des Dichters Schuld, wenn die Dilettanten einen solchen Faden bei seinen Irren nicht zu erkennen vermögen oder nicht erkennen wollen? Besonders scharfen Tadel haben sämmtliche Dilettanten darüber geäussert, dass Ophelia's Wahnsinn völlig unmotivirt sei. Nach Rümelin (S. 118) tritt derselbe 'wie ein Naturereigniss ein, dessen Prämissen uns nicht gegeben werden, das wir einfach als solches hinzunehmen haben.' Ophelia, sagt er, sei in den Vorscenen nicht so gezeichnet, dass wir den Eindruck bekämen, sie werde den Schlägen des Schicksals nicht das mittlere Mass menschlicher Widerstandskräfte entgegenzustellen vermögen. 'Jedenfalls, meinte er, durfte der Dichter den Vater uns nicht vorher als Hanswurst und eitlen Schwätzer vorführen, wenn er die Tochter nachher über dessen Tod den Verstand verlieren lässt.' In ganz ähnlicher Weise, nur noch entschiedener, hat sich auch Gottschall ausgesprochen.[1] Dieser Tadel läuft *in summa* darauf hinaus, dass Shakespeare uns nicht den Bruch zwischen Hamlet und Ophelia und die Erkrankung der letztern des Langen und Breiten mit handwerksmässiger Nüchternheit vor Augen gestellt hat. Gewiss giebt es Dramatiker, die so verfahren, deren Worte ihre Gedanken erschöpfen und die dem Hörer oder Leser nichts zu denken übrig lassen, Dramatiker, die den Geist des Dramas wohl dressirt und in spanische Stiefeln eingeschnürt haben — sind aber keine Shakespeares geworden. Bei der unendlichen Fülle seiner Handlung und Charakteristik würde Shakespeare zehn Acte statt fünf nöthig haben, wenn er so zu sagen

1) Blätter für literarische Unterhaltung 1. Juli 1868, S. 420 fg.

das Adergeflecht einer Motivirung bis in die Capillargefässe verfolgen wollte. Er lässt daher Handlung und Charakterentwickelung gewissermassen auch hinter den Kulissen weitergehen und erwartet von seinem Publikum soviel sympathische Phantasie, dass es ihm auch dorthin folgt. Gewiss wäre hier und da eine etwas ausgeführtere Motivirung erwünscht, aber das Zuwenig erscheint doch als das kleinere Uebel, wenn wir an die Missstände denken, die das Zuviel in diesem Punkte mit sich zu führen pflegt. Bezüglich Ophelia's hat uns übrigens der Dichter keineswegs ohne vorbereitende Andeutungen gelassen. Kann es ahnungsvollere und schmerzlichere Scenen geben als Hamlet's Abschied von Ophelia, wie ihn die letztere in der ersten Scene des zweiten Akts beschreibt, und dann die Begegnung in der ersten Scene des dritten Akts mit Ophelia's rührenden Schlussworten:

> Und ich, der Frau'n elendeste und ärmste,
> Die seiner Schwüre Honig sog, ich sehe
> Die edle hochgebietende Vernunft
> Misstönend wie verstimmte Glocken jetzt;
> Dies hohe Bild, die Züge blüh'nder Jugend,
> Durch Schwärmerei zerrüttet; weh' mir, wehe!
> Dass ich sah was ich sah, und sehe was ich sehe.

Es kann kein Zweifel obwalten, dass ihre Geisteszerrüttung durchaus erklärt und gerechtfertigt ist, denn der Verlust des Geliebten, den sie für wahnsinnig hält, und die Tödtung des Vaters brechen plötzlich in so grausamer Verkettung und mit so tragischer Gewalt auf sie ein, dass bei ihrer Widerstandslosigkeit und Weichheit ihre Seele vollständig aus den Angeln gehoben wird. Dass uns ihr Vater als ein geschwätziger, hohler und beschränkt schlauer Hofmann geschildert ist — den 'Hanswurst' kann ich nicht zugeben — thut dabei nichts zur Sache, denn Ophelia, selbst am Hofe aufgewachsen, kann diese seine Schwächen unmöglich durchschaut haben und ihr erscheint er vor allem in dem ehrwürdigen Lichte des Vaters, ja des zärtlichen und besorgten Vaters. Dem Aesthetiker kommt hierbei wie gesagt der Irrenarzt zu Hülfe. Prof. Dr. Neumann bestätigt in

seinem lesenswerthen Vortrage 'Ueber Lear und Ophelia' (Breslau 1866) nicht nur, dass sich bei Ophelia die Geisteszerrüttung mit innerer Nothwendigkeit entwickeln musste, sondern auch dass die Aeusserungen ihres Wahnsinns durchaus naturwahr sind. 'Es war Zufall, sagt er, dass Hamlet den Polonius tödtete, aber die Art und Weise, wie er sich nach der That benimmt, der saure Spott, den er noch mit der Leiche treibt, ist wenig geeignet, in den Augen der bereits erschütterten Geliebten ein Gegengewicht und einen Balsam abzugeben. Wollen wir uns ein Bild machen, wie es Ophelia in der Zwischenzeit gegangen sein mag, so fällt uns dies eigentlich nicht schwer. Es kommt — — zunächst darauf an, zu ermitteln, in wie weit ihre körperlichen Verrichtungen durch alle diese Vorgänge mit erschüttert sind. In diesem zweiten Falle [der erste ist Lear] sagt es uns der Dichter selbst nicht, er lässt der Phantasie freien Spielraum. Aber niemand wird glauben, dass Ophelia in der Zwischenzeit auch nur Einmal ruhig geschlafen, dass sie ordentlich gegessen, dass ihr Athemholen nicht stets durch Seufzer unterbrochen und dass ihr Herz nicht vom regelmässigen Schlage weit entfernt geblieben sei. Es gehört keine grosse Phantasie dazu, sich vorzustellen, dass keine einzige ihrer Körperfunctionen ganz richtig von Statten gegangen sei. Das Zusammenbrechen der Maschine steht bevor; es findet nun auch wirklich Statt. Ophelia erscheint wieder vor unsern Augen, und jetzt als wahnsinnig. Aber bei dieser zarten Natur geht selbst im Wahnsinn das Zarte nicht verloren;' &c. So äussert sich der Irrenarzt, und nicht nur der Shakespeare-Gelehrte stimmt ihm bei, sondern auch der Laie wird beim unbefangenen Genusse alles in Ordnung finden.

Wenn schon Rümelin's Kritik keinen Gewinn bringt, so ist mit einer Kritik, wie sie Benedix zu Tage gefördert hat, vollends gar nichts anzufangen. Er wäre würdig, den Reigen einer neuen zeitgemässen 'Bibliothek der elenden Scribenten' zu eröffnen. Es ist doch eine Gedankenlosigkeit ohne Gleichen, dass er sich nicht einmal zu der Gesichtshöhe erhebt, dass sich sein kritischer Spiess auch gegen

unsre eigenen Dramatiker kehren lässt, die er selbstverständlich über Shakespeare stellt. Warum soll denn, was dem Einen recht ist, dem Andern nicht billig sein? Das Beste, was man von seiner Kritik sagen kann, ist, dass sie nichts beweist, weil sie zu viel beweist, denn wie würde es wol um Clavigo und Egmont, um Don Carlos und Tell stehen, wenn man dieselbe Afterkritik auf sie anwenden wollte? Oder hätte Benedix das eingesehen und hätte er gar *mala fide* gehandelt, wie es auch nicht ganz *bona fides* ist, dass er nirgends angiebt, woher er die in Anführungszeichen gesetzten Auslassungen der Shakespearomanie entnommen hat? Es wird sich niemand die Zeit damit verderben wollen, seinen Quellen nachzuspüren, — Quellen ersten Ranges sind es allem Anschein nach nicht. Das ist das Dilemma, in welches sich Benedix gebracht hat, dass man entweder geistige Beschränktheit oder *mala fides* bei ihm annehmen muss. Einen Glanzpunkt seiner Kritik bildet die Besprechung des Hamlet, den er für nichts anderes als für eine Reihe von Kompositionsfehlern erklärt. Der Dichter, sagt er (S. 278), hat seinem Helden 'den Zug der Willensschwäche verleumderisch angedichtet (was heisst das?), um den schlechten Bau seines Stückes zu verdecken.' Der verstellte Wahnsinn Hamlet's ist ihm, wenn er nachsichtig urtheilen will, nichts als ein dramatischer, der Wahnsinn Opheliens gar nur ein theatralischer Effekt (S. 289). Dass Hamlet den Leichnam des Polonius hinausschleift, 'gehört wol, wie er sich ausdrückt, zur Augenweide des blutfrohen Publikums.' Benedix scheint nicht gewusst zu haben, dass im Shakespeare'schen Drama alle Todte auf ähnliche Weise bei offener Scene fortgeschafft werden mussten, da während der ganzen Vorstellung kein Vorhang niederfiel, der ihre Beseitigung den Augen des Publikums entzogen hätte. Die ganze 'geheimnissvolle Unerklärlichkeit hat der Dichter durch ein paar arge Kompositionsfehler verschuldet' (S. 274) und ein tragischer Ausgang des Stückes ist keineswegs nothwendig, wesshalb denn auch der Schröder'schen Bearbeitung der Vorzug vor dem Original gegeben wird. Wie blind doch die grössten Geister unserer Nation, Goethe an

der Spitze, gewesen sind, dass sie diese einfachste Lösung des grossen Räthsels nicht erkannt haben, so dass erst Dr. Roderich Benedix seine Stimme von jenseit des Grabes erheben muss, um die Sphinx in den Abgrund zu stürzen. Es ist schwer, über solche Anmassung und Unwissenheit gelassen zu sprechen — seit Voltaire's betrunkenem Wilden ist dergleichen nicht dagewesen. Es ist nichts als der Neid des Zwerges, der die Existenz des Riesen leugnet, um die seinige zu retten, nichts als die Eifersucht jenes athenischen Pfahlbürgers, der sich vom Aristides selbst dessen Namen auf sein Ostrakon schreiben lässt, bloss weil er es nicht ertragen kann, ihn stets den Gerechten nennen zu hören.

Allerdings hat sich auch Benedix einige Grundsätze für seine Kritik zurecht gelegt, die er mit bewundernswürdiger Gemeinplätzlichkeit zum Besten giebt. Zunächst hat er einen unauslöschlichen Hass gegen sogenannte flaue Rollen; ein Stück, das eine flaue Rolle enthält, kann ihm nimmermehr ein gutes Drama sein — und bei Shakespeare sind, trotz der gegentheiligen Versicherungen der Shakespearomanen, die flauen Rollen Legion. Benedix rechnet dahin die Melderollen, von denen Shakespeare's Stücke 'übervoll' sind, die Vertrautenrollen, die Anstandsrollen, die zweiten Liebhaber &c. In Verbindung mit diesen flauen Rollen bringt er die grosse Personenzahl der Shakespeare'schen Stücke. 'Massen, sagt er, und viele Personen zu vermeiden, ist die erste Regel der sogenannten Bühnenkenntniss.' Er kennt nur Einen Dichter, der Massen vorzuführen und zu bewältigen verstand, und das ist — Shakespeare? Gott bewahre! Schiller. Weiter will er alle Episoden unbarmherzig gestrichen wissen; 'was man im Drama weglassen kann, — er druckt diese goldenen Worte gesperrt — ohne dass der Zusammenhang gestört, ohne dass das Weggelassene vermisst wird, ist ein Fehler.' Da wollen wir nur geschwind den Kuhreihen streichen, der den Tell eröffnet, das Lied Walthers zu Anfang des dritten Aufzugs, das Gespräch Tell's mit seinem Knaben über den Bannwald und über das grosse, ebene Land, in das Walther hinabsteigen möchte — alles fort! Nur Schilleromanen können

darin Schönheiten entdecken und nicht einsehen, dass diese Partien ohne Störung des Zusammenhanges und ohne dass sie vermisst werden, weggelassen werden können, — dass sie mithin Fehler sind. Wie viel im Götz, im Faust &c. gestrichen werden muss, wage ich kaum zu denken. Rhadamanthus-Benedix öffnet jedoch ein Hinterthürchen, durch das er einen Theil der armen Vertriebenen wieder einlässt; an der Stelle nämlich (S. 31 fg.), wo er den bildlichen Ausdruck 'Bau des Dramas' mit unvergleichlicher Naivetät eingehend erklärt, gestattet er 'Wimperge, Fialen, Rosetten und andere Verzierungen', — natürlich mit Benedix'schem Verständniss angebracht — auch für das Drama. Dass wir dabei nicht zu einem klaren Begriff der dramatischen Episode gelangen, thut nichts zur Sache; hätte Benedix wenigstens die trefflichen Worte gelesen, welche Vischer über diesen Punkt im Shakespeare-Jahrbuche II, 151 geäussert hat, so würde er nicht so im Dunkeln getappt haben. Im Hamlet erkennt Benedix nicht weniger als fünf grosse Episoden, die sämmtlich ausgeschnitten werden müssen, wenn das Stück nur einigermassen Anspruch auf Regelmässigkeit erheben soll. Diese Episoden sind erstens die Absendung einer Gesandtschaft nach Norwegen und deren Rückkehr. In diesem Punkte hätte sich Benedix — und es ist auffallend, dass er es nicht thut — auf Goethe berufen können, der ja bekanntlich den norwegischen Hintergrund gleichfalls für die Aufführung gestrichen wissen wollte. Seitdem ist man jedoch zu der Erkenntniss gekommen, dass Fortinbras uns in der Ferne als der ideale Held gezeigt wird, zu dem die Uebrigen, wie es Rossmann gut ausgedrückt hat, in Perspective gesetzt sind — dass er folglich nicht episodisch ist und nicht gestrichen werden darf. Die zweite Episode ist die Reise des Laertes nach Paris, die dritte die Nachsendung des Reynaldo, die vierte der Marsch des Fortinbras durch Dänemark nach Polen und die fünfte endlich die Einschiffung Hamlet's nach England, die sich 'geradezu wie ein Hemmschuh in die Handlung hineinwirft.' Natürlich sind auch die Scenen mit den Schauspielern 'nicht dramatisch' und 'gehören nicht in eine tieftragische Tragödie'; die

Todtengräber, 'ein paar dumme Kerle', konnten ebenfalls 'füglich wegbleiben.' Hier zeigt sich doch aufs deutlichste, wie unerlässlich die Erfordernisse sind, die sich selbst Rümelin an die Kritik des Hamlet zu stellen genöthigt sieht. Am auffälligsten aber ist es, dass Benedix nicht gemerkt hat, wohin dieser, von ihm empfohlene Weg mit Nothwendigkeit führen muss. Was kann nach Beseitigung der flauen Rollen, der Massen und der Episoden übrig bleiben als das dürrste Geripp nach der klassisch-französischen Schablone? Soll uns das etwa wieder als leuchtendes Vorbild vorgehalten werden? Soll unser Drama auf den vorlessing'schen Standpunkt zurückgeschraubt werden? Wie bereits im Shakespeare-Jahrbuch VII, 357 fg. bemerkt worden ist, erregen selbst manche moderne Bühnenbearbeitungen Shakespeare'scher Stücke die Befürchtung, als steuerten wir wieder diesem Ziele zu. Benedix (S. 52 fg.) spricht sich in der That zu Gunsten der drei Einheiten aus, obwohl er auf derselben Seite zugesteht, dass 'das moderne Drama viel reicher an Stoff und Inhalt ist als das antike, also mehr Ausdehnung fordert.' Er tadelt an den Franzosen nur, dass sie die Einheiten im strengsten Sinne genommen haben, und bemerkt ausdrücklich, 'dass es nicht ihre Schuld war, dass ihr Drama nicht die höchste Stufe erreichte' — wessen denn? — dass dasselbe vielmehr 'aus andern Gründen nicht zur höchsten Blüte gelangen konnte' — aus welchen denn? Shakespeare, fährt er dann fort, ist nun das reine Widerspiel der Franzosen, indem er die Einheiten durchaus nicht beachtet (auch nicht im Sturm?) oder viel zu weit geht in der Nicht-Beachtung derselben. Benedix hätte rücksichtlich dieses Punktes seinen Lesern nicht verschweigen sollen, dass er alles, was er darüber weiss, der geschmähten Shakespearomanie verdankt, denn eben diese ist es gewesen, welche seit Lessing, dem Ahnherrn aller Shakespearomanen, die Untersuchung der einschlägigen Fragen geführt oder doch veranlasst hat. Was Benedix seinen Lesern zu sagen hat, das haben wir uns längst an den Schuhen abgelaufen. Zu verwundern ist nur, dass ihn, wenn er theoretisch nicht tiefer einzudringen vermochte,

nicht wenigstens die Logik des Erfolges eines Bessern belehrt hat. Ihm als Bühnenpraktiker hätte es doch nicht entgehen sollen, dass das klassische Drama der Franzosen, wenn es sich auch der tadellosesten Regelgerechtigkeit rühmen mag, unser modernes Publikum völlig kalt lässt. Er, der vom Drama vor allem verlangt, dass es interessant sein soll, hätte doch im Theater selbst zu der Einsicht kommen müssen, dass es weitaus nicht bloss die grössere oder geringere Kompositionsstrenge, nicht die Beachtung oder Uebertretung der Aristotelischen Einheiten ist, was ein Stück interessant macht; er hätte erkennen sollen, dass ein Shakespeare'sches Stück trotz seines loseren Baues, trotz seiner flauen Rollen, seiner grossen Personenzahl und seiner Episoden das Publikum ganz anders packt als die Phaedra oder der Cid. Es müssen denn doch also andere und tiefer liegende Factoren dabei in Betracht kommen, von denen seine Handwerksmässigkeit nichts begriffen hat.

Die Shakespeare-Forschung kann über die Benedix'sche wie über die Rümelin'sche Kritik getrost zur Tagesordnung übergehen. Shakespeare hat die Voltaire'sche Kritik wie die Voltaire'sche Poesie überlebt, er wird auch das Brekekekex des heutigen Dilettanten-Chors überleben, ohne dass ihm ein Finger gekrümmt wird. Wie die statistischen Nachweise ergeben, haben im letztverflossenen Jahre (1. Juli 1872 — 1. Juli 1873) auf 28 deutschen Bühnen 352 Shakespeare-Aufführungen Statt gefunden, und frühere statistische Erhebungen, deren Weiterführung im allseitigen Interesse zu wünschen ist, haben dargethan, in welchem Verhältnisse dazu die Aufführungen unserer eigenen Dramatiker stehen.[1] Das sind Thatsachen — neben manchen andern — die keiner der Gegner umzustossen vermag. Sollen sie etwa nur das Ergebniss einer Verschwörung jener Handvoll 'Shakespearomanen' sein, die sich alljährlich in Weimar versammeln? Was macht man sich eigentlich für Vorstellungen von unserm Einflusse und unsern Umtrieben? Liegen etwa die Theaterleitungen in unsern Händen? Prä-

1) Shakespeare-Jahrbuch VII, 339. 344 fgg. VIII, 302 fg.

miiren wir die Aufführungen Shakespeare'scher Stücke? Das müsste uns alljährlich ein nettes Sümmchen kosten, über das unser Schatzmeister in gelinde Verzweiflung gerathen dürfte. Dass wir die Presse nicht beherrschen, davon giebt die Mehrzahl ihrer Organe unzweideutige Kunde. Unsere Kraft beruht lediglich in der Sache, die wir vertreten. Wie viele Stücke von Benedix und Gottschall werden wol nach einem Menschenalter auf jenen 28, ja auf sämmtlichen deutschen Bühnen noch zur Aufführung kommen? Ein jugendlicher Leser dieser Blätter kann recht füglich die Antwort noch aus eigener Erfahrung geben. Und doch ist Deutschland das erste und einzige Vaterland dieser Dramatiker, während es für Shakespeare, der nunmehr über dritthalb Jahrhunderte im Grabe ruht, nur das zweite ist. Daran ist aber Niemand schuld, als die leidige Shakespeare-Gesellschaft, der man je eher je lieber den Garaus machen sollte, indem man sie beim grossen Publikum, das die Sache nicht zu controliren vermag, in Misscredit bringt. Nur Geduld, ihr Herren! Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft wird, wie das in der Natur der Dinge liegt, früher oder später ihr Ende finden, Shakespeare aber wird fortleben und die Shakespeare-Gelehrsamkeit mit ihm — auch ohne Gesellschaft. Ueberdiess steht schon eine neue englische Gesellschaft zur Weiterführung der Arbeit bereit.

Ein oder der andere Leser mag vielleicht denken, dass es, wenn die Shakespeare-Gelehrten von so hoher Zuversicht durchdrungen sind, keiner Entgegnung auf die Angriffe und Lucubrationen der Dilettanten bedurft hätte. Nun, um Shakespeare's willen allerdings nicht und noch weniger um unserer selbst willen, obwohl es niemandem zu verargen ist, wenn er sich nicht als gelehrten Idioten behandeln lassen will; die Sache hat aber noch eine andere Seite und damit mag der Schluss dieser Antikritik an ihren Eingang angeknüpft werden. Die Angriffe gegen die Shakespeare-Gelehrsamkeit haben wie bemerkt den Charakter eines Zeichens der Zeit angenommen, das unsere Blicke auf den gegenwärtigen Literatur-Zustand und die jüngste Entwickelung unseres geistigen Lebens überhaupt lenkt. Hierin und

nicht in der Kritik und Antikritik des Einzelnen liegt der Angelpunkt der ganzen Angelegenheit. Was heute der Shakespeare-Forschung geschieht, kann morgen jedem andern Zweige der Gelehrsamkeit und Wissenschaft widerfahren, und in dieser Hinsicht besitzt die Sache ein über den Kreis der Fachgenossen hinausreichendes Interesse. Der Dilettantismus, der den Kopf so hoch trägt, kann auf jedem andern Felde gelehrter Forschung mit gleichem Rechte das entscheidende Urtheil für den gebildeten Liebhaber und für die Mittelstufe der Bildung in Anspruch nehmen wie auf dem unsrigen; er kann sich eben so gut gegen ein juridisches wie gegen ein philologisches Zunftwissen empören und sich gegen die Ergebnisse desselben zur 'Abwehr' berechtigt und aufgefordert glauben; er kann die letzte Entscheidung über alle Wissensfächer als sein gutes Recht proclamiren. Freilich wollen die Dilettanten diese Consequenz nicht einsehen, und dass Rümelin den Dilettantismus nicht auf die Jurisprudenz erstreckt sehen möchte, lässt sich aus seinen Aeusserungen auf S. 161 bezüglich der Rechtsfrage im Kaufmann von Venedig hinlänglich erkennen. Und wie lässt es sich ferner rechtfertigen, dass dem gelehrten Wissen, wie es bei der Shakespeare-Forschung geschieht, ohne Weiteres eine Tendenz untergeschoben und der Gelehrte damit von der sittlichen Seite angegriffen und geschädigt wird? Wohin soll ein solches Vorgehen führen? Wenn sich Deutschland durch irgend einen Vorzug vor andern Nationen ausgezeichnet hat, so ist es der, dass es von je die Fahne echter Gelehrsamkeit und Wissenschaft und der daraus entspringenden Geistesbildung hoch gehalten hat. Sollen wir um diesen Ruhm gebracht, sollen wir zu romanischer Oberflächlichkeit, zu galvanischer Vergoldung auf unedelm Metalle herabgedrückt werden? Die grossen Ereignisse der jüngsten Vergangenheit haben es mit sich gebracht, dass wir unsere Thätigkeit und unser Interesse vorzugsweise auf Politik, auf Volkswirthschaft und Verkehrswesen gerichtet haben; wir hatten auf diesen Gebieten vieles nachzuholen, und es wäre undankbar, leugnen zu wollen, dass wir hier in kurzer Zeit Riesenfortschritte

gemacht haben. Es ist auch erklärlich, dass dem entsprechend diejenigen Wissenszweige bevorzugt werden, welche dem praktischen Bedürfnisse dienen und ihm die Wege bahnen. Allein gerade unter diesen Umständen thut es mehr als je Noth, dass wir der Pflege der idealen Güter keinen Eintrag thun lassen; denn wer wollte in Abrede stellen, dass vorzugsweise sie es gewesen ist, welche unser Volk vorbereitet und in Stand gesetzt hat, sich dem Drange der plötzlich über dasselbe hereinbrechenden grossartigen politischen Aufgaben gewachsen zu zeigen? Und wer könnte verkennen, dass nur die Pflege der idealen Güter das unentbehrliche Gegengewicht bildet gegen die Uebelstände, die aus dem fast übergewaltigen Vorwärtsdrängen der politischen Entwickelung hervorzugehen drohen? Die Presse zumal, die einen so hohen Beruf zu erfüllen hat, sollte diesen Punkt nie aus den Augen verlieren und sollte die intellektuellen und sittlichen Ausstrahlungen, die aus dem Kultus des Idealen in's Volk eindringen, vielmehr verstärken helfen, statt ihnen in den Weg zu treten. Man könnte auf den Gedanken kommen, als stände die Ueberhebung des Dilettantismus in einem natürlichen, wenngleich nicht klar erkennbaren Zusammenhange mit der vorgeschrittenen Geltung der Massen, die wir namentlich auf dem politischen Gebiete wahrnehmen. Nicht nur die Mittelstufe, sondern selbst die unterste Stufe der Bildung ist durch das Wahlrecht gegenwärtig zur Mitentscheidung in politischen Dingen zugelassen, ja berufen. Aber politische Rechte haben nichts mit Wissenschaft und Gelehrsamkeit zu thun, und wenn wir näher zusehen, so zeigt sich auch hier, dass für den Dilettantismus kein Platz ist. Wie jung auch unsere Erfahrung auf diesem Gebiete ist, so hat sich doch bereits unzweideutig herausgestellt, dass die politische Arbeit in den gesetzgebenden Versammlungen wie in der Presse nur dann eine nutzenbringende ist, wenn sie sich zur Berufsarbeit gestaltet; auch hier ist ein Fachwissen erforderlich, und niemand wird in den Landtagen und Zeitungen zu Einfluss oder gar zur Führerschaft gelangen können, der sich nicht der politischen Arbeit als einem Lebenszwecke widmet.

Nach allen diesen Erwägungen wird denn auch diejenige Gelehrsamkeit, welche sich um Shakespeare als um ihren Mittelpunkt bewegt, die ihr zukommende Stellung nicht überschreiten, wenn sie den Grad der Achtung für sich in Anspruch nimmt, welcher ihr als einem Fachwissen einerseits und als einem Bestandtheil unseres idealen Lebens andererseits gebührt. Und sollte sie sich wirklich in Einseitigkeit und Irrthum verloren haben, so würde es doch ganz anderer Kräfte zur Wiedergewinnung der rechten Bahn bedürfen, als solcher, die den Reihen des Dilettantismus und der Mittelstufe der Bildung angehören.

Halle, Buchdruckerei des Waisenhauses.

